CAHIERS DU CINEMA 285

SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE/FEVRIER 1978



CAMPAGNE D'ABONNEMENTS AUX CAHIERS

La campagne d'abonnements aux « Cahiers » se poursuit.

Pour encourager les lecteurs qui ne sont pas encore abonnés, nous offrons, aux cent prochains abonnés, un livre de cinéma.

Ce livre est à choisir parmi ces trois titres parus aux Editions Christian BOURGOIS (10/18).

— **Le regard et la voix,** de Pascal BONITZER

— **Mettre en scène,** de EISENSTEIN-NIJNY

— **Une critique dispersée**, de Louis SEGUIN

ABONNEZ-VOUS !

CAHIERS DU CINEMA 285

CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine), 75012 Paris.
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

N° 285 FEVRIER 1978

En couverture : **Monsieur Verdoux**, de Charles Chaplin.

La nouvelle maquette des « Cahiers du Cinéma » a été dessinée par Jacques Daniel (Daniel et Cie).

EDITORIAL

Notre dernier éditorial annonçait quelques modifications dans la présentation des **Cahiers.** Le lecteur les constatera aisément : le nombre de pages est porté à soixante-douze, la maquette extérieure perd de son austérité et la maquette intérieure est légèrement transformée, de façon à contenir plus de textes et de photographies, au seul détriment des marges et des blancs. Voilà pour les changements extérieurs.

Le dernier texte engageant l'orientation générale du travail des **Cahiers,** sa « ligne » comme on disait alors, remonte au numéro 250 (mai 1974). Presque quatre ans. Sans vouloir renouer avec la pratique toujours un peu arrogante de l'éditorial, il nous semble que le moment est venu de faire le point, de dire dans quelle direction nous entendons aller, où nous en sommes, le cinéma et nous.
Plutôt dessiner un cadre qu'ériger une ligne.

Un mot sur la conjoncture.
Première constatation : l'infatiguable babil sur « la crise du cinéma » redouble. Tout l'encourage. Baisse obstinée de la fréquentation des salles obscures **et** renforcement de la télévision. « L'échange inégal » entre le cinéma et la télévision s'aggrave. Pas seulement au niveau économique. Il se crée un spectateur de type nouveau, formé par et pour la télévision. Nous y reviendrons.

Alors cette « crise » du cinéma, dont on parle avec une telle délectation, est-elle conjoncturelle ou s'agit-il d'un mot charitable pour dire que le cinéma se meurt ? Et s'il s'agissait plutôt de cette crise endémique par laquelle le cinéma depuis toujours essaie de « se refaire », comme une machine qui ne fonctionne que parce qu'elle est détraquée ?

Répondre à cette question est peut-être hasardeux, ou hâtif. Encore faut-il qu'elle soit posée. Car il y a tout de même deux ou trois choses que nous savons, aux **Cahiers.**

Par exemple que le spectateur n'est pas seulement rare (quantitativement), mais qu'il se fait introuvable (qualitativement). Ce spectateur de bon sens, à la fois **dupe et exigeant,** pour lequel les grands films du passé ont été faits (hier la nourriture du cinéphile, aujourd'hui les « classiques » offerts par la télévision) est en voie de disparition. Nous entrons dans l'ère du « consommateur culturel », qui est un nouveau type de spectateur, encore mal connu, à la fois non-dupe et « curieux », plus cultivé mais aussi plus facile à intimider (par le label « qualité », par une politique des auteurs généralisée, donc vidée de sens).

C'est là une conséquence d'une mutation dans les media qui ne fait plus de doute. Le cinéma a été un medium dominant. Il ne l'est plus. Il a eu le monopole de l'imaginaire de masse. Il ne l'a plus. C'est aujourd'hui un medium dominé, par la télévision bien sûr, mais surtout par tout langage publicitaire. Ce qui signifie **en retour** que le public actuel de cinéma (jeune, urbain, cultivé, bavard, petit-bourgeois) attend du cinéma qu'il soit une formidable caisse de résonance idéologique, un peu à la manière des films qui, à la télévision ou dans les appareils culturels, « préparent » le débat. Mais qui ne font guère plus. C'est aussi par rapport à un tel public (et pas seulement à ce qui subsiste du « grand public ») que les films sont pensés, fabriqués, lancés, plus comme des **raids** sur le marché culturel que comme des entreprises de **production** (et le mot « production », du coup, reprend tout son sens).

Cette mutation du cinéma entraîne-t-elle une crise correspondante dans ce qui s'écrit autour du cinéma ? Y a-t-il une crise des revues de cinéma ? Sans doute mais elles ne le savent peut-être pas toutes. Il y a des choix minima à redéfinir.

Par exemple, une revue de cinéma doit-elle épouser la cause **du** cinéma, participer à une sorte de front uni pour la défense du cinéma, toutes professions réunies, toutes contradictions résorbées ? Nous ne le pensons pas. Il se passe assez de choses en France (ou plutôt à Paris, ville privilégiée) pour alimenter des revues qui se donnent pour seul objectif de « suivre » l'actualité. Sauf que cette sacro-sainte « actualité » est de part en part pré-déterminée, pré-mâchée par l'ensemble de la profession (du producteur au publiciste). La critique, telle qu'elle continue à être pratiquée, se distingue de plus en plus mal de la publicité. Il nous semble qu'un vrai discours critique ne consiste pas seulement à produire des avis, des jugements, des analyses (ce que nous nous proposons de faire plus que jamais), mais aussi à essayer de découper différemment **le** cinéma. C'est ce que les lecteurs des **Cahiers** sont en droit d'attendre.

Il y a des découpages faciles mais stériles, n'aidant pas beaucoup à penser. Comme l'opposition du « Système » et du « marginal ». Cette dichotomie fait plaisir de part et d'autre mais elle a pour effet d'unifier peureusement, soit au sein de la profession (non merci pour participer à la reconstitution de la « qualité française », fût-elle de gauche), soit à sa porte ou dans ses marges (aucune envie non plus d'encourager la revendication de la pauvreté militante et bien-pensante, luttant avec ressentiment « contre la récupération »). D'abord le système et ses marges sont plus liés qu'il n'y paraît (c'est même un des effets de la « crise »). Ensuite par ce que c'est justement dans leur entre-deux que les choses les plus intéressantes se passent.

Par exemple, Straub et Godard. Ces deux noms, depuis quatre ans, sont revenus avec insistance dans les **Cahiers.** Mais nous n'avons peut-être pas bien expliqué ce qui fait leur importance à nos yeux, pas seulement leur indéniable statut de « grand cinéaste », mais aussi leur refus obstiné de cette dichotomie système/hors système, leur acharnement à toujours postuler un spectateur (à respecter, même sans ménagements), leur souci d'interroger le monde à partir de ce qui leur reste de l'ancien cinéma : **les gestes du cinéma.** Ce sont des artisans. Leur travail permet de mieux saisir, comme livrée à elle-même, cette part d'artisanat qui allait de pair jadis avec la part d'industrie et que le naufrage de l'industrie, sa fuite en avant accélérée, rendent **aujourd'hui** visible. C'est le principal intérêt du retour de la question cinéphilique : retour à des gestes, à la question « comment ? »

Il y a d'autres découpages, tout aussi stériles. Comme de définir **le** cinéma par la négative, par ce qu'il n'est pas, pour en cerner la « spécificité ». C'est une approche aujourd'hui dominante à l'université : on y étudie le cinéma tel qu'en lui-même et à l'abri de tout ce qui pourrait le polluer. Cinéma « pur » contre cinéma « impur » : la préférence anciennement accordée par Bazin à ce dernier continue à prévaloir pour nous.

Ce qui veut dire : étudier le cinéma dans son hétérogénéité même. Sociale : aussi bien les quartiers réservés (le porno) que les habitats design (la pub), dans les quartiers résidentiels (Bergman) que les deux-pièces kitchenette (Moullet). Et aussi : l'étudier dans ses rencontres, ses tengences, ses voisinages avec d'autres media, d'autres chaînes d'images enregistrées, tracées sur d'autres supports, la peinture, la photographie, la video, etc.

Ces choix ne sont pas vraiment nouveaux. Leur donner un début de réalisation implique, entre autres, de donner aux **Cahiers** une autre organisation, l'ouverture de son comité de rédaction. Les nouveaux venus sont des gens qui **travaillent,** souvent seuls, sur tel ou tel aspect des images et des sons. Inventeurs pour qui le discours techniciste n'est plus suffisant et qui doivent permettre aux **Cahiers** d'ouvrir un nouveau champ de questions concernant la base matérielle, technique, du cinéma. Cinéastes qui s'accommodent mal de la dichotomie : faire **ou** parler des films. Etc. Ils trouveront, nous l'espérons, dans les **Cahiers** un lieu où leur travail pourra rencontrer (interroger et être interrogé) ce qui a pu demeurer ici, en dépit de tout, une réflexion collective.

Au lecteur de juger. Au lecteur de nous écrire.

Serge DANEY
Serge TOUBIANA





J.-P. Beauviala et S. Toubiana (c'est une photo Bergala)

Passage to Grenoble

L'idée de nous entretenir avec Jean-Pierre Beauviala n'est pas neuve. Elle a traîné aux *Cahiers* dès 1975, ne s'est pas réalisée, sans doute parce que, de part et d'autre, elle ne nous branchait sur rien, aucune question, ne permettait aucune ligne de rencontre ni point d'unification. Au départ, une idée de journaliste.

Tout juste savions-nous que quelqu'un, installé à Grenoble, travaillait sur l'invention technique, et produisait, chaque semaine à Paris, dans le cadre du séminaire de Jean Rouch, sous l'immeuble imposant de la cinémathèque de Chaillot, le discours simple s'élevant à partir d'une pratique de la technique.

Mais, décidément, quelque chose empêchait que cette pratique et cette parole trouvent écho dans la revue.

Cette résistance des *Cahiers* n'est pas que négative ; elle prouve aussi que pour qu'une question (comme la question technique) trouve son champ de questionnement dans une revue comme la nôtre, il faut qu'elle soit « intronisée » par le discours de cette revue : on s'efforce ici d'aborder des problèmes nouveaux (entendons-nous : nouveaux pour les *Cahiers*, car d'autres, ailleurs, ou déjà, se posent peut-être des questions dans le but de les résoudre pratiquement) à partir d'un point d'interrogation qui travaille au questionnement plus général du cinéma : questionnement plus général du cinéma, c'est-à-dire *radical.*

Il semble aujourd'hui que le « barrage » contre le discours technique et ses images, son langage, soit ici levé (depuis la parution des articles de Claude Bailblé dans les *Cahiers* qui en font l'annonce, sans oublier l'influence souterraine qu'exerce sur les questions techniques la position de Jean-Luc Godard) ; il devenait normal, possible, de contacter Beauviala.

Nous l'avons rencontré longuement (entretien long, près de 10 heures, visites à Grenoble, revisites, promenades dans les ateliers d'Aäton, ateliers vides le week-end, mais occupés le lundi par tous les collaborateurs de J.-P. B), Alain Bergala, Jean-Jacques Henry et moi, et de cette rencontre est aussi né un accord : il est question de faire se confronter deux approches du cinéma dans un même lieu, un même cadre, une même revue.

La meilleure façon de présenter Beauviala (et le lieu-espace qu'est Aäton), c'est de laisser lire les lignes qui suivent, où il s'explique sur sa rencontre avec le cinéma, sa passion pour l'intervention et l'innovation techniques.

Il me semble important de dire que nous n'avons pas conçu cet entretien comme un autre. D'ordinaire, lorsqu'on réalise un entretien, celui qui pose des questions ne revoit plus celui qui répond aux questions (à moins d'être amis, mais on se revoit alors dans un autre cadre). Le contrat ne dure que le temps où le magnétophone enregistre. Après, une fois la parole enregistrée, le scoop mis en boîte, chacun rentre chez soi, et chacun campe sur ses positions.

Nous n'avons pas conçu cet entretien comme cela.

Nous avons fait d'abord un entretien – au salon du CISCO, le 6 octobre dernier – pour faire connaissance (« Ah oui, tu t'occupes de vidéo ! », « Ah oui, c'est les *Cahiers* qui veulent faire un numéro sur la vidéo ! ») ; il n'a servi qu'à délimiter des espaces, situer des territoires. Et puis nous avons voyagé jusqu'à Grenoble, à trois (ce qui est, entre parenthèses, une occasion de se connaître plus, d'avoir le sentiment de faire un coup : prendre le train, prendre des photos, faire le bilan d'un voyage, quitter Paris pour du travail, décrypter ensuite un long texte de 200 feuillets dactylographiés), et avons réellement commencé cet entretien.

Puis un mois s'est passé, un mois d'incubation, de travail, de montage, de collage, ajouter une idée, répondre à une question qui ne s'est pas posée, pour en susciter d'autres, ne pas oublier de parler de...

Pendant ce temps, en creux, une idée germait dans nos têtes, comme dans celle de Beauviala : pourquoi ne pas prolonger cette alliance, ne pas la constituer dans les *Cahiers*, par delà la simple interview que nous vous présentons ? Pourquoi ne pas faire aussi des *Cahiers* le lieu, le cadre où pourraient se tisser, se confronter (voire s'affronter) deux discours dont on pense aujourd'hui qu'ils constituent les deux maillons d'une même chaîne : discours critique sur le cinéma des *Cahiers* (avec interrogation de la cinéphilie, par exemple) et analyse pratique des conditions de production actuelles du cinéma (grande industrie *et* artisanat, économie des moyens de production), *donc* recherche sur les nouveaux supports de langage des images et des sons.

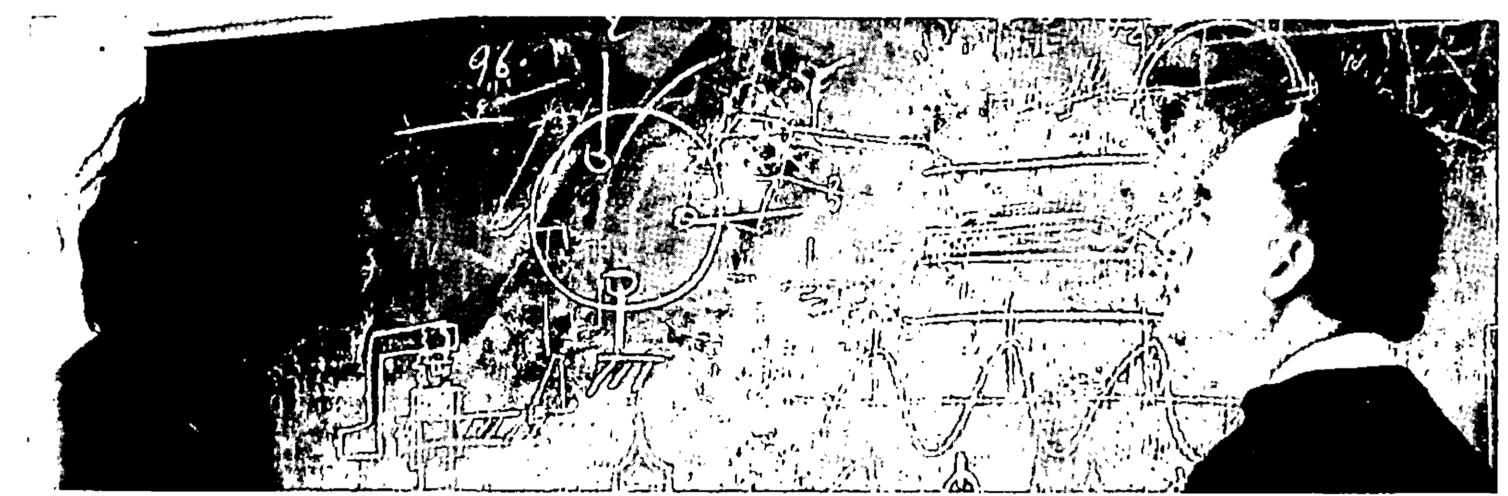
Il va de soi que cette rencontre va dans le sens d'une tendance, qu'elle délimite des lignes de fuite ou un programme de travail qui nécessitent aussi de nouvelles formes de collaboration entre le travail de critiques-journalistes, inventeurs-innovateurs et cinéastes-producteurs d'images.

L'enjeu : rencontrer d'autres gestes que les gestes que nous connaissons aux *Cahiers* (voir, regarder un film, écouter un son, critiquer un film), les gestes de l'invention technologique, du dessin, du toucher : il y a toute une approche, tactile, de l'outillage technique, à base de caresses, de frottements, rencontres des alliages.

Trouver le support pour que ces gestes aient une parole, une écriture, faire se rencontrer cette écriture avec notre écriture.

Voilà à quoi nous engage la publication de la première partie d'un long entretien avec Jean-Pierre Beauviala.

Serge TOUBIANA



A gauche : J.-P. Beauviala ; à droite : J. Rouch.

Entretien avec Jean-Pierre Beauviala

– 1 –

Cahiers (S.T.). *Voilà longtemps aux* Cahiers *qu'on avait le projet de te rencontrer. Nous voulions consacrer un numéro à la vidéo, celle des petits groupes comme celle de Jean-Christophe Averty, ou de Godard ; ...mais peut-être faudrait-il dire « image électronique »... et nous voulions en parler avec toi...*

Jean-Pierre Beauviala. Mais, de plus en plus, toute image est électronique, à l'heure actuelle...

Cahiers (J.-J. H.). *Justement. Ce qui me semble nouveau et qui explique à la fois ta démarche depuis quelques années et que les* Cahiers *aient aujourd'hui envie de faire un numéro spécial, c'est qu'il s'opère depuis peu une relative convergence des moyens et de leurs utilisateurs. Je veux dire que les gens de vidéo commencent à se poser des questions qui étaient jusqu'ici les questions que se posaient les gens de cinéma, les gens de cinéma se demandent ce qu'on peut faire avec la vidéo ; ça fait un certain temps que c'est dans l'air mais il me semble que c'est en train de « prendre ».*

Alors il serait peut-être bien que tu commences par raconter ton histoire et celle d'Aäton, le bureau d'études/atelier de fabrication que tu as créé, pour dire comment, étant parti sur le cinéma tu as été amené à faire aussi autre chose, comment, du projet initial qui était de construire une caméra 16 mm, simple, pas chère, synchronisable, silencieuse, tu es parvenu au stade actuel où le Super 8 et la Vidéo, entre autres choses, font désormais aussi partie de vos préoccupations.

Beauviala. Oui effectivement, je préfère ça ; je trouve de plus en plus artificiel de parler de cinéma OU de télévision : il y a plutôt des façons diverses de faire des films, un esprit différent selon les cas, et alors à ce moment-là on se sert de tel moyen technique ou de tel autre, mais je ne crois pas qu'on puisse tenir longtemps comme ça à dire qu'il y a le cinéma d'un côté et la vidéo de l'autre. C'est un truc très artificiel qu'ont voulu les marchands de vidéo ; c'est un des aspects super commercial de Sony disant « on vous apporte la vidéo, et meure le cinéma ! ». On parlait tout à l'heure de Jean-Luc Godard, il faudrait qu'il soit là pour se défendre, mais je crois qu'il y a effectivement eu un moment où il est justement tombé dans le panneau de la vidéo qui permet de ne plus dépendre des techniciens de l'image et de s'affranchir de la puissance castratrice des laboratoires, quelque chose comme ça. En vérité, on est beaucoup plus à la merci de la technique et des techniciens avec la vidéo ! Je parle ici de la production ; pour la diffusion, c'est encore autre chose.

Mais revenons à l'histoire...

En 1937... passons rapidement sur les années tristes de la guerre mondiale... Bon, de mes Cévennes natales, je suis venu à Grenoble l'année du lancement du Spoutnik (1957), pour faire des études dites supérieures à l'Université : j'ai appris la physique et les mathématiques, mais surtout et avec plus d'intérêt, j'ai appris à regarder les films. C'est comme ça que je suis devenu le responsable du ciné-club de Grenoble après le départ de Jean-Michel Barjol.

Etudes achevées, j'étais à l'Université faisant fonction de maître-assistant en électronique, et j'avais besoin de faire un film : film de recherche sur les parcours dans les villes, les rues, les places, disons un film sur la rue comme lieu essentiel à la possession de l'espace de sa vie.

Pour faire ce film, j'avais besoin d'un dispositif qui permette à la caméra de se mouvoir sans entraves et de capter en même temps plusieurs sons : par exemple, si j'ai un bonhomme qui déambule dans une rue donnée, je ne veux pas enregistrer seulement les bruits de la rue autour de lui ; ce qui m'intéresse et que je cherche ce sont surtout les événements concomitants ayant lieu en d'autres endroits que cette rue-là, enregistrer le son chez la crémière (et peut-être aussi une autre image), ce qui se passe à l'intérieur de sa maison là-haut au quatrième étage, dans son atelier, là-bas au bout de cette rue. Je voulais enregistrer les sons synchrones qui accompagnent, précèdent et sur-veillent l'homme qui marche.

Ça c'était en 1967, il y a 10 ans, et ce film je ne l'ai toujours pas fait – j'en ai fait d'autres, mais beaucoup moins ambitieux – car le système complet dont j'ai besoin n'existe pas encore tout à fait ; tu sauras, si tu écoutes jusqu'au bout, que j'ai mis dix ans pour me fabriquer le dispositif, avec un certain nombre de détours il est vrai. Peut-être qu'un autre ne se serait pas

cru obligé d'inventer son propre système, serait allé voir un producteur et lui aurait dit, voilà, je voudrais faire ça, on va reconstituer, on va mettre des magnétophones dans de fausses maisons, mettre des tas de fils partout, un plateau Beaubourg de fils pour pouvoir synchroniser l'ensemble, et peut-être même qu'en allant un peu plus loin j'aurais découvert que ce n'était pas vraiment la peine que ce soit absolument synchrone. Ce projet, on peut le démonter, on peut dire que c'est idiot et qu'il y a bien d'autres façons de le faire, mais je m'étais accroché à ça comme idée de base, et je m'étais dit aussi : je vais adopter ce système parce que je sais comment le réaliser (n'oublie pas que je suis à la fac des Sciences). Cette idée de base, c'était de rendre libres les machines en les synchronisant par le temps universel, ce qui m'obligeait d'une part à réaliser l'asservissement des moteurs de caméras et de magnétophones par une référence très précise, et à inscrire en permanence sur les films et bandes magnétiques le moment exact de la prise de vue et de son ; c'est ce qu'on appelle maintenant le *système quartz* d'une part et le *marquage chronométrique* d'autre part.

Je m'étais alors acheté une caméra Arriflex d'occasion, pour faire ce film, et un Nagra, ce qui n'était pas évident à l'époque puisque j'étais entre étudiant et assistant-chercheur et que ça coûtait cher. Et puis ayant acheté ces machins-là, il a fallu que je bricole, que je modifie l'Arri-standard pour asservir son moteur à courant continu sur une horloge à quartz : c'est comme ça que je m'étais inventé le système quartz tout seul dans mon grenier. En fait j'ai appris plus tard que le principe de la synchro sans fil par le temps avait été utilisé en cinéma direct par les Américains Leacock, Maysles et Pennebaker dès 1959, mais ce n'était pas techniquement viable vu la façon dont ils l'avaient réalisé (convertisseur alternatif piloté par une montre à diapason).

Et puis un jour j'avais vu dans « Le Monde » une publicité : « Eclair, oscar de l'exportation 1966 », c'était en 1967, ils disaient leur caméra silencieuse et j'étais allé les voir un jour, passant à Paris : ça doit être bien, une caméra silencieuse, pour le son. Faut vous dire monsieur que j'étais vraiment l'amateur absolu à ce moment-là, je ne savais même pas avant d'acheter l'Arriflex qu'il y avait un mouvement de griffe dans une caméra, je croyais que c'était un mouvement à croix de Malte et débiteur comme dans les projecteurs, j'étais vraiment nul. Bon, je répète que je suis arrivé dans cette aventure avec l'idée de faire ce film, en tant que cinéaste en somme, pas du tout en tant qu'ingénieur. Donc me voilà chez Eclair-Mathot pour voir cette caméra silencieuse (la Coutant). Coutant, c'est le nom de cet extraordinaire ingénieur, qui avait travaillé pour Mathot, le propriétaire d'Eclair, pendant des années. Il fut le creuset technique du cinéma direct en 35 mm, puis en 16 mm, entre 1945 et 1965. Je ne l'avais jamais rencontré chez Eclair car il s'était retiré, deux ans avant, dans sa propre officine. Je leur dis : « Ah bon c'est rigolo, moi voyez ce que j'ai fait sur une Arri 16 standard », et je montre des photos : j'ai mis une horloge à quartz pour asservir le moteur ; ils m'ont dit être en train de travailler là-dessus eux aussi et avoir de sérieux problèmes. Du coup le directeur du bureau d'études, un ingénieur très sage et très prudent, très « ingénieur-des-ponts », Mathieu était son nom, descend à Genoble pour vérifier dans mon grenier où se trouvait le proto, si je ne me vantais pas un peu. Très honnête, il me demande de prendre un brevet, ce que je n'avais pas fait avant, et de vendre à Eclair-Mathot la licence de fabrication de ce moteur (ils en ont fait 3.000 et c'est avec les royalties que Aäton, trois ans après, a pu commencer à vivre).

Il me demande aussi de devenir ingénieur-conseil, et c'est là que j'ai mis le doigt dans l'engrenage industriel.

Plus tard, poussé par un ami américain, Carson, dont je reparlerai, j'ai accepté de devenir directeur des études, je me suis mis en congé sans solde de l'Université pour deux ans, et ce fut le commencement de ma perte. A titre de précaution cependant, j'avais exigé de rester sur mon territoire, et le labo d'études électroniques fut installé à Grenoble dans un appartement que j'avais loué.

Chez Eclair-Mathot, à l'époque, on mettait au point une petite caméra (l'ACL) issue de la KMT de 1960, et au lieu de mettre au point mon système de marquage chronométrique sur le film et les bandes son, j'ai perdu pas mal de temps à prêter main-forte à leurs efforts industriels : faire les moteurs pilotés par quartz de l'ACL et de l'Eclair 16, imaginer des photomètres et autres choses pas très drôles, pour l'ACL.

C'est alors que m'a été posé un problème épineux : « Etes-vous capable d'enregistrer le son sur le film dans les magasins de l'Eclair 16 et de l'ACL ? »
« Question de marché » ; c'est une fonction connue chez les autres fabricants de caméras sous le nom de *single-system* et qu'Eclair n'avait jamais pu introduire dans les siennes.

Cahiers (J.-J.H.). *Pourquoi ? Il s'agit pourtant du système que l'on trouve même dans les caméras super-8 sonores genre Ektasound.*

Beauviala. Oui c'est vrai, mais à un gigantesque détail près. Revenons aux origines, car l'idée n'est pas neuve, la projection des film sonores s'est toujours faite sur ce principe : on a les images et la bande son sur le même support ; l'enregistrement du son sur le film dès la prise de vue, ça existait aussi dans une caméra portable depuis 1946 (Auricon à piste optique) ; puis vers 1955 il y a eu des films à piste magnétique collée sur le bord qui permettaient l'enregistrement par le procédé magnétique de meilleure qualité.

Mais le problème qui a toujours été difficile à résoudre et qui l'était d'ailleurs fort mal en 1968, tient au fait que dans une caméra, le mouvement du film est saccadé à l'endroit où l'on fait la photo puisque l'on cherche à obtenir une succession de photogrammes, et qu'il doit être tout à fait continu et régulier à l'endroit où l'on enregistre le son. Alors, dans les caméras on installe un petit moteur spécial pour ça, ou bien un lourd volant d'inertie pour lisser la vitesse du film. C'est donc exactement comme dans une mini-cassette, tu t'arranges pour qu'à l'endroit où la bande passe devant les têtes d'enregistrement, le film ait un mouvement extrêmement continu. Et c'est ce que, avant, tous les gens avaient cherché à faire pour enregistrer le son dans une caméra, que ce soit en 8 mm (puis super 8), en 16 ou en 35.

Et chez Eclair, ils étaient bien ennuyés, car dans leurs caméras à magasins interchangeables, il n'est pas question d'installer dans chaque magasin un dispositif lourd et complexe pour « filer » le film. Et pourtant ils y tenaient car ils ont énormément de clients parmi les gens qui font du reportage, des « news » à la façon américaine, tu connais ? On arrive : « Monsieur le Ministre, c'était beau le Chili ? » et hardi, dix minutes sans respirer et sans couper la caméra, comme si aujourd'hui vous filmiez en permanence, pendant que je parle ; il n'y a pas beaucoup de raisons d'avoir un magnétophone et une caméra séparés, qu'il faudra plus tard resynchroniser.

Donc, uniquement pour des « questions de marché », ils m'ont demandé de trouver quelque chose. Mais moi, j'ai renâclé en disant que jamais je ne ferais ça, c'est un forfait contre le cinéma, en tout cas contre mon idée initiale du cinéma ; et mon marquage chronométrique, dans tout ça ? Eclair s'en foutait.

L'idée même de lier le son et l'image, ce principe, c'est fondamentalement pernicieux et même je dirais que ça empêche de penser. C'est pour ça que dans l'ensemble la vidéo est aussi merdeuse. C'est que les gens font une image cadrée par le son. Au montage tu peux les séparer, bien sûr, mais c'est trop tard, le son a déjà guidé la prise de vue, il va continuer à guider le montage.

Alors effectivement, pourquoi j'ai fini par attaquer le problème ? C'est finalement un gars que j'aimais bien chez Eclair (il était pressé par J.P. Carson, l'agent américain qui en avait besoin pour vendre sa ferraille aux U.S.A.), François Weulersse qui, en me provoquant sur le niveau inventif dans le genre « vous êtes pas capable en vrai... »... C'est peut-être ça le vice de l'invention... juste pour montrer que je... Enfin, voyant que les solutions préexistantes conduisaient à des trucs lourds, encombrants et inadaptables dans le magasin 16 mm, j'ai retourné le problème en me disant : je ne vais pas chercher à régulariser le mouvement du film, je vais travailler le son lui-même ; on va laisser passer le film devant la tête d'enregistrement un peu comme il veut, plus ou moins régulièrement, et on va modifier l'échelle-temps du son, on va modifier le son pour qu'il se conforme à la vitesse du film à cet endroit-là. Les saccades du film, tu les mesures, et tu saccades le son à la même cadence et ainsi le son saccadé appliqué sur une bande saccadée se retrouve aligné correctement. Si le film accélère, tu accélères le son, si le film ralentit, tu ralentis le son ; grâce à quoi j'étais arrivé à enregistrer de la musique avec une qualité superbe dans une Eclair 16, puis dans un proto d'ACL.

Evidemment en tant qu'ingénieur cela m'a beaucoup amusé ; j'avais prouvé, toujours dans mon grenier, que le système était viable en me filmant en grand mystère devant une glace avec une Eclair 16 sur l'épaule. Le film avait été expédié à Paris, développé chez Eclair afin d'éviter toute tricherie sur le son, qui aurait pu être repiqué après développement... vraiment un scénario de film d'espionnage. Les voilà convaincus et contents. Je prends donc un brevet. Mais cette fois, autant pour la licence du brevet quartz j'avais été modeste : « une caméra en échange », autant pour cette œuvre de commande j'ai demandé quelque chose à la hauteur de leur « question de marché », 40 briques à l'époque, ce qui correspondrait maintenant à 800.000 francs. Faut dire que ce brevet qui appartient maintenant à Aäton, et qui lui a permis d'exister, comme on va le voir, je ne l'ai toujours pas incorporé industriellement dans notre caméra Aäton 7, signe que malgré tout j'ai sur le langage cinématographique un entêtement que mon côté ingénieur n'arrive pas à entamer. Par contre, chez Eclair, en 1977, pour enregistrer le son dans l'ACL, ils ont repris mon principe de mesure de vitesse du film ; je ne sais pas encore comment ils ont contourné le brevet, mais ce qui est évident, c'est qu'ils sont partis des éléments que j'avais laissés chez eux à mon départ en 1970.

Cahiers (S.T.). *Explique-nous pourquoi et comment tu en es parti.*

Beauviala. Oui. Parlons-en ; en fait j'ai été licencié avec fracas ; j'étais responsable des études depuis seulement neuf mois, et j'attendais que les accords passés sur le brevet de « son saccadé » soient respectés, mais voilà, Mathot, sentant peut-être venir sa fin prochaine, avait vendu Eclair à un homme du spectacle, Harry Saltzman, producteur enrichi par les James Bond. Ce gars-là, n'ayant pas la possibilité de réexporter tout l'argent gagné en France avec l'exploitation de ses films, a demandé et obtenu du ministère des Finances une dérogation, et a investi ses capitaux dans le rachat d'Eclair et de Debrie, deux nobles et respectables entreprises du cinéma professionnel. Etant dans la place, il dépêche un de ses amis qui est chargé de transférer son capital en Angleterre. Il se monte à Londres une usine dans laquelle doivent être fabriqués l'Eclair 16, l'ACL et le projecteur Debrie 16 mm. C'est ce que l'on appellera ensuite transfert d'actif par pillage des brevets et du « know-how ». Ce que voyant, je me suis dit : je n'ai quand même pas abandonné l'Université pour aller travailler dans une entreprise de fabrication de casseroles ! En plus le financier véreux, un nommé K, qui de Londres dirigeait Eclair-Debrie, ne supportait pas la résistance du bureau d'études à son hégémonie. Il avait essayé de faire voler mes plans par le directeur des études d'un fabricant de caméras américain, pour ne pas payer le brevet du « son saccadé » ; j'ai donc finalement refusé de lui vendre ce brevet, et il m'a poussé hors de son empire où régnait la hiérarchie du fric mal gagné.

Comme le bureau d'études avait été installé par Eclair-Mathot à Grenoble dans un local où j'étais chez moi, le jour où K. m'a viré, je lui ai dit : « Très bien, dans quinze jours je veux que vous ayez enlevé tout ce qu'il y a dans mon appartement ». Et je me suis retrouvé dans mon labo vide, les oscilloscopes avaient disparu, c'est vrai, mais il restait quand même les aménagements, et c'est vite devenu évident pour moi que je devais rester là à travailler sur mon projet initial. Sans cette histoire de local, peut-être que je serais retourné à l'Université, et j'aurais proposé à Arriflex ou à n'importe qui de continuer sur le marquage chrono. Mais là, devant ce lieu de travail où j'avais eu de bons moments inventifs, l'idée de créer notre propre outil de travail avec les copains a fait surface. Car les gens qui étaient chez Eclair se rendaient bien compte que j'avais plus d'idées et d'ardeur que leur nouvelle direction, les gars qui aimaient vraiment le cinéma et qui pouvaient quitter Paris : François Weulersse, qui était adjoint à la direction commerciale, un des véritables « inventeurs » de l'Eclair 16 lorsqu'il était à l'O.R.T.F., Robert Leroux, le prototypiste de l'ACL, les techniciens électroniciens et enfin Jacques

Robert Leroux manipulant un prototype de caméra Aäton.



Lecœur, prototypiste de la KMT, et du mouvement de griffe de l'Eclair 16 et responsable de la structure de l'ACL. Ils ont donné leur démission et sont venus progressivement à Grenoble fonder Aäton.

Cahiers. *Ça veut dire quoi Aäton ?*

J.P.B. Aäton, c'est le Dieu-Soleil, Aton/Aménophis IV, le prototype de Jéhovah, les Moïse issus d'Akhenaton, tu sais que Moïse... tu as lu *Moïse et le Monothéisme ?*

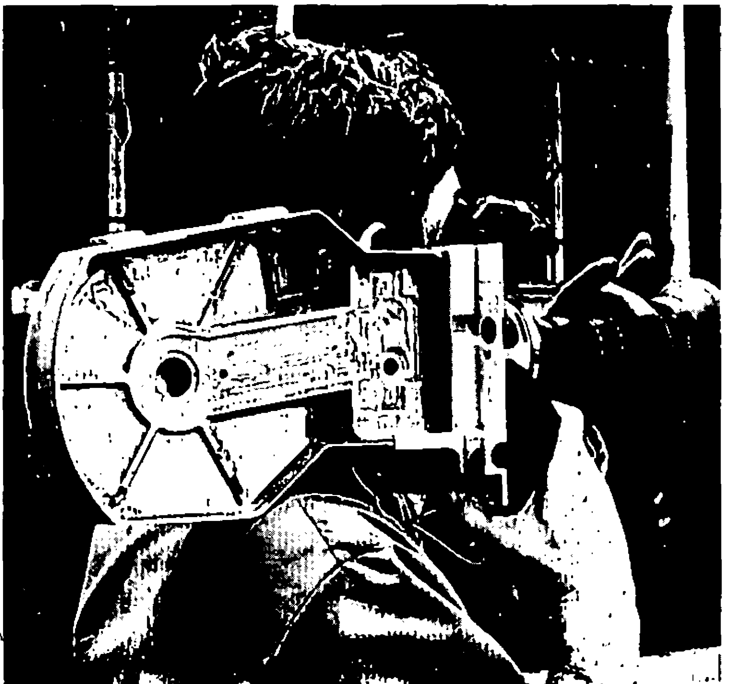
Voilà Aäton ; le double A c'est ce qui permet d'être en tête des listes téléphoniques, on n'a pas à chercher, on est sûr d'être en haut, avant Agfa, Angénieux, Arriflex... c'est pour ça qu'il y a deux A et le tréma parce que ça fait un logo plus joli, mais phonétiquement ça reste « aton ».

Cahiers. *Et Eclair, qu'est-ce que c'est devenu ?*

Beauviala. Après mon départ un peu précipité et le départ de quelques autres personnes, avec la gestion de pillage anglaise et l'ACL pas finie, Eclair-France a fait faillite. Ça a été repris par un fabricant de fusibles, sous-traitant en électronique, que j'avais choisi pour fabriquer les moteurs quartz de l'Eclair 16. Etant un des plus gros créanciers, pour ne pas perdre leurs créances, ils ont repris la boîte qu'ils ont rachetée pour pas trop cher. Ils se sont assez bien débrouillés pour mettre l'ACL en fabrication correcte, mais ce ne sont pas du tout des gens issus du cinéma. Pendant ce temps Eclair-Debrie U.K., géré à merveille par le nommé K., a fait également faillite sous un nombre incalculable d'ACL et d'Eclair 16 mal faites en Angleterre, qui doivent voguer à la dérive sur un océan de pellicules aux images tremblées.

Cahiers (S.T.). *Revenons à Aäton. Tu récupères le local de Grenoble. L'idée de créer une entreprise fait surface. Tu la baptises Aäton. Beaucoup de gens intéressants de chez Eclair donnent leur démission, échelonnée sur un an et demi, et te rejoignent à Grenoble. Comment vous débrouillez-vous économiquement ?*

Robert Leroux filmant.



Beauviala. Nous avons fondé une société anonyme. Dans la mesure où nous voulions fabriquer une caméra 16 mm portable, à marquage, enfin avec toutes les caractéristiques de la caméra rêvée, il fallait quand même avoir pas mal d'argent : on savait très bien par exemple que l'étude de l'ACL avait coûté, au moment où nous sommes partis, 300 millions (anciens). Cela coûte extrêmement cher de faire l'étude d'une caméra et on savait qu'on allait avoir besoin de capitaux assez importants. On a donc fait une société anonyme parce que ça nous permettait de recevoir, d'accueillir en somme des capitaux extérieurs. Quand j'avais négocié le brevet du « son saccadé » avec Mathot, il était question d'une somme de 40 millions anciens. Le commissaire aux apports l'a estimé à 60 millions. J'ai apporté ce brevet au capital initial d'Aäton qu'on a réussi à porter à quelque chose comme 75 millions avec l'argent qu'on avait. Grâce à ce gros capital initial nous avions bonne figure auprès des banques. Ensuite sont venus un industriel en pharmacie passionné de photo et de vidéo et un vieil ami du groupe, orfèvre en mécanique de précision : Maurice Lavaud ; c'est lui qui en 64-65 avait été l'homme capable de mettre au point la caméra Eclair 16 impossible à fabriquer en série ; plus tard sont arrivés la SOFINOVA et SOPROMEC, sociétés de financement de l'innovation qui dépendent du Crédit national et du Crédit hôtelier. Ce qui fait qu'à l'heure actuelle il y a 35 % du capital qui appartient à l'Etat. De là à dire qu'Aäton est bientôt nationalisable... oui, oui, on est sur la liste ! Ne crains rien, on va créer des filiales et des usines en Corée [1]

Cahiers (S.T.). *Tout ça mis en place, sur quels projets vous vous mettez au travail ?*

Beauviala. Eh bien on démarre sur ce qu'on sait, sur ce qu'on veut faire : l'étude d'une caméra adaptée à la ligne que j'avais dès le départ choisie, pour cette sorte de cinéma-fiction travaillé à partir du réel dont j'ai parlé...

Cahiers (J.-J.H.). *C'est tout de même étonnant avec ta formation d'électronicien que tu ne te sois pas intéressé à ce moment-là à la vidéo ?*

Beauviala. Mais bien sûr que si, je m'y suis intéressé ! Il se trouve même qu'à cause de mon travail à l'Université j'avais plus de connaissances sur la vidéo que sur le cinéma : je préparais une thèse sur l'analyse/synthèse de la parole, qui s'inscrivait dans une recherche plus globale du labo : pourquoi et comment peut-on parler, quel est le processus de la parole ? Il y a très peu d'ordres qui vont du cerveau au conduit vocal et pourtant on envoie, grâce à la parole, une quantité colossale d'informations ; inversement comment se fait-il que le cerveau arrive à extraire et comprendre autant de choses dans le magma sonore, comment arrive-t-il à traiter ce nuage de points, alors que l'oreille interne ne lui transmet qu'une très petite quantité d'informations, quelque chose comme 400 bits par seconde, alors que la moindre communication téléphonique demande 40.000 bits par seconde pour arriver à reproduire correctement, en moyenne fidélité, un message parlé ? Il y a quand même une sorte de différence, un rapport 100 et on est toujours en train de chercher pourquoi. Bref, travaillant

dans ce labo sur la parole, j'avais fait un système vidéo de reconnaissance de formes et j'avais même une idée de brevet à prendre, que je n'ai toujours pas pris, sur un magnétoscope vraiment simple qui évitait le système actuel, peu fiable, des têtes d'enregistrement tournant à toute vitesse en travers de la bande. C'est un système – je ne peux pas dire l'idée ici puisque le brevet n'est toujours pas pris – où l'on enregistre l'information avec des têtes fixes. J'ai d'ailleurs eu très peur quand BASF a annoncé récemment un machin comme ça, mais en voyant comment ça marche je me suis aperçu qu'ils étaient à côté de ma plaque.

J'avais donc la possibilité, quand on a commencé à travailler dans Aäton de prendre ce brevet et de faire ce magnétoscope, mais alors il aurait fallu aussi faire une petite caméra couleur parce que ce qui existe actuellement sur le marché ne marche pas bien ou alors est hors de prix et énorme. Par exemple les petites caméras de bas de gamme du genre Hitachi FP 30/30 monotube, c'est vachement astucieux, mais ça n'a pas du tout la définition d'image que je désire pour le cinéma et que j'ai dans la tête. Cela veut dire que l'étude du magnétoscope et de la caméra nous aurait largement coûté les trois ou quatre millions de francs que nous a coûtés l'étude de la caméra 16 et en échange... Si, refaisons l'histoire, peut-être que nous aurions aujourd'hui un magnétoscope de haut de gamme, super fiable, léger, etc., qui fait défaut, c'est sûr : il faudra bien que je le fasse un jour, à moins que quelqu'un d'autre le fasse avant moi...

Mais le pari technique.était quand même trop fort, trop gros, trop lourd et comme par ailleurs les gens qui étaient venus avec moi étaient des mécaniciens et pas des électroniciens et qu'ils savaient déjà faire des caméras 16, il nous apparaissait bien plus facile de convaincre les nécessaires apporteurs de fonds sur la réussite du projet en leur parlant cinéma plutôt que magnétoscope.

Par ailleurs mon projet, toujours le même, ce film que depuis 67 je voulais faire, ne pouvait s'envisager qu'en cinéma (ne serait-ce qu'à cause de la qualité d'image encore très à l'avantage du film) et étant hors d'Eclair, je n'avais plus accès aux possibilités de modification, en vue du marquage chronométrique, de leur caméra. Bien sûr j'aurais pu bricoler dans mon coin sur ma propre caméra. Ce n'était plus très réjouissant. Et puis, c'est peut-être mon côté chercheur universitaire, d'ailleurs complètement antinomique de ma fonction de directeur de société, qui fait que quand je sais quelque chose j'aime bien le dire, le donner, en faire profiter les autres...

Il faut aussi que je vous dise que lorsque j'ai vendu mon premier brevet à Eclair-Mathot, celui du moteur quartz, et qu'ils m'ont donné 30 briques en royalties (ce qui plus tard nous a bien aidé à la création d'Aäton), eh bien j'avais demandé à avoir en premier paiement une caméra, une Eclair 16, et le jour où ils me l'ont donnée, il a bien fallu que je la mette sur l'épaule. Alors là, horreur, je crois que c'est à ce moment-là qu'est né le projet de faire une autre caméra. Un engin tellement lourd et déséquilibré que j'ai immédiatement voulu fabriquer autre chose, un instrument plus amical, quelque chose comme le chat sur l'épaule qu'on a essayé de faire ensuite.

Cahiers (J.-J.H.). *Est-ce qu'il n'y avait pas aussi de ta part une sorte de pari, une tentative de sortir une caméra qui ne vaille pas cinq ou six briques ? Je me souviens qu'en 68, 69 quand tu n'en étais encore qu'à avoir des projets, tu parlais de la nécessité d'une caméra bonne et pas chère. Une caméra « Eco », un peu l'équivalent de ce que Nagra annonce depuis quelque temps et qu'il est en train de sortir. J'imagine aussi que le projet de CINEMINIMA auquel voulait t'associer Jean-Philippe Carson avait un rapport avec cette préoccupation ?*

Beauviala. Oui, il faut parler de cette trajectoire parallèle. Revenons à l'époque où j'étais ingénieur-conseil chez Eclair. Il y avait alors aux Etats-Unis un homme raffiné, bon vivant, imaginatif et généreux, c'était Jean-Philippe Carson. Fondateur (1964) et propriétaire d'Eclair Corp of America, c'était lui le vrai responsable de la politique commerciale d'Eclair dans le monde. Parce qu'il était caméraman-réalisateur, il avait créé la réputation internationale de la caméra Eclair 16 qu'il avait nommée N.P.R. (Noiseless Portable Reflex), il faisait des articles sur le cinéma synchrone léger, proposait des modifications de la caméra qui n'était pas très fiable au début, enseignait le cinéma direct (façon Pennebaker, Leacock, Maysles) à l'Université de Los Angeles (UCLA) ; il a dû être le premier à montrer des photos de caméramen en tournage cinéma-direct comme pub dans les revues de cinéma, au lieu de ces caméras machines à coudre soigneusement détourées sur fond blanc.

Après qu'Eclair-France a été phagocytée par Harry Saltzman, que je me suis fait éloigner avec quelques autres par son méchant vizir, Jean-Philippe s'est retrouvé seul et triste aux U.S.A. avec une ACL chère, lourde, et mal construite en Angleterre. Il décide de cesser ce commerce en caméra, ce à quoi il perdait de plus en plus de temps. Il arrête tout, début 73, vend Eclair Corp à Saltzman et part s'installer au Mexique – car la vie y est moins chère – pour y créer une école de cinéma de guérilla à l'usage du tiers monde (je t'ai dit qu'il était notamment très lié aux Black Panthers). Il était depuis toujours un homme qui aimait communiquer son savoir. Arrivé là-bas, déception. Accueil plutôt froid d'Ivan Illich, à Cuernavaca : il ne veut pas se commettre avec ce gringo. Le flicage aussi, terrible. Après six mois de cette expérience qui démarrait mal, il vient en Europe, c'était en juin 73, passe à Grenoble où il nous précise son projet. On ne s'était plus vus depuis mes démêlés avec K., mais il m'avait beaucoup entretenu de tout cela par lettre ; il voulait que j'aille enseigner là-bas au Mexique et il m'avait demandé de travailler sur la chaîne de matériel de production et de diffusion dont il voulait mettre en place les composantes, ce qu'il appelait le CINEMINIMA : des *caméras les plus simples possible,* solides, démontables, à la rigueur même avec des moteurs à ressort s'il le fallait, une *machine de développement* de film noir et blanc de campagne – noir et blanc pour utiliser du film de récupération en provenance des stocks de l'armée américaine ; quand tu fais le train de Medvedkine, t'as pas besoin de film de première qualité... – il fallait aussi des *projecteurs 16 mm de brousse,* qui marchent sur batterie de camion... c'était ça l'idée de la chaîne. C'est une chose dont on avait discuté, mais jusque-là en dehors d'Aäton. Il maîtrisait très bien ce projet et je venais l'épauler comme conseiller technique. Ce n'était pas vraiment le projet des Aätoniens grenoblois car nous c'était plutôt la caméra-chat-sur-l'épaule, c'était... j'ai déjà expliqué ce que c'était. Il vient donc à Grenoble, découvre ce qu'est Aäton, l'ambiance qui y règne, retrouve les vieux copains et prend la décision d'arrêter l'expérience au Mexique et de venir installer son école pas loin de Grenoble, dans le Diois, parce que, en dehors du Mexique, il avait pensé à d'autres endroits, l'Algérie par exemple, mais après analyse c'est encore en France qu'il y avait le plus de libertés politiques pour recevoir des gens du monde entier, bon, il ne pouvait pas deviner qu'il y aurait l'affaire Klaus Croissant...



Son idée, c'était de passer la moitié de la semaine dans l'école et l'autre dans Aäton où je lui avais proposé la direction commerciale.

Cahiers. *Aäton en était où à ce moment-là ?*

Beauviala. En 1973, on avait déjà construit les trois premiers protos, qu'on avait vendus d'ailleurs à ce qui est devenu la S.F.P., T.F.1 et T.D.F., mais la fabrication, la vraie fabrication en série n'était pas encore commencée...

Avec Jean-Philippe donc, nous battons la campagne pour trouver une baraque où il pourrait installer son école, on passe des jours à discuter de l'enseignement du cinéma, ça carburait sec ! Et on précise le projet. Il y avait donc deux choses à faire : mettre sur pied cette école et penser cette chaîne de Cinéminima. D'abord la caméra ; il voit donc nos prototypes et me dit : « Pour le cinéminima, bien que tu n'aimes pas le single system, pour le cinéma de brousse, de guérilla, c'est forcément ça qu'il nous faut. On ne peut pas demander à des types qui sont dans les villages, en brousse, qui font de l'agit-prop, de s'emmerder avec la synchronisation, les magnétophones, les tables de montage et le double système de projection. »

Son idée, c'était de revenir à un single system non pas magnétique (parce que le film prépisté tu ne le trouves pas en récupération), mais optique. Ce n'était pas grave : le brevet du « son saccadé » est valable aussi bien pour l'enregistrement optique que pour le magnétique, il suffisait donc d'enregistrer le son sur du film normal 16 mm noir et blanc avec un procédé optique. J'avais alors imaginé un truc pour que ce soit de meilleure qualité que ce qui se fait habituellement en la matière. D'ailleurs, pendant que Jean-Philippe était là, pour lui démontrer que la structure choisie dans l'Aäton 7 pour entraîner les magasins, que la forme même du magasin, étaient très propices à l'installation ultérieure de l'enregistrement du son saccadé, nous lui avions rapidement installé un dispositif récupéré dans un prototype que j'avais fait pour Arriflex, et qui marchait superbement. (Entre parenthèses, c'est drôle de penser qu'en 1972, pour vivre, nous avions fait pour Arri une étude de single system dans une Arriflex 16 standard ; imagine la tête que j'ai fait quand à Munich ils m'ont finalement avoué qu'en fait c'était pour l'installer dans la SR).

Il me demande alors de faire la version Cinéminima de l'Aäton 73, de faire ce qu'en code « maison » j'appelle la « caméra agricole » et dont je ne vous avais pas parlé encore, mais que je vais peut-être rebaptiser « Cinéminima » en hommage à Jean-Philippe. Ce devait être une caméra avec... pas d'engrenage à l'intérieur qui s'esquinte avec la boue et la poussière,

mais des courroies, pas de moteur super compliqué mais un bon vieux moteur quasiment de machine à coudre, tu vois, des trucs super simples, démontables, nettoyables, remontables dans les pires conditions. Le problème c'est qu'on ne pouvait pas à ce moment-là se payer l'étude de deux caméras. Pour pouvoir exister, et j'en reviens à ta question initiale, pour pouvoir subsister, on était progressivement obligés de se laisser entraîner vers le « haut de la gamme », comme disent les constructeurs de bagnoles. On y est conduit économiquement dans une petite entreprise qui commence comme ça avec très peu de capitaux propres. On est entraîné vers un créneau où la perfection technique tient lieu de raison d'être. Si on avait construit une caméra beaucoup moins chère et plus ordinaire dans ses performances, jamais les cameramen et moins encore les responsables financiers des grandes compagnies n'auraient pris le risque financier d'acheter une Aäton. Ils auraient pensé, avec raison, qu'avec notre mine peu industrielle de l'époque, on se casserait la gueule dans la fabrication en grande série. Alors que là, comme manifestement on est techniquement très au-dessus, enfin, faut pas exagérer, disons meilleurs que les autres pour la netteté d'image, pour le niveau de bruit, la facilité de maintenance, pour le chat sur l'épaule, et enfin pour le marquage chronométrique en clair, des gens très exigeants comme la BBC, la télévision suédoise, ont tenté le pari. Et ceux-là, en tentant le coup, déclenchent le jeu de dominos : *ah bon ! la télévision suédoise achète, alors ça veut dire que*... Donc il fallait d'abord faire ça, une caméra de haut de gamme, un drapeau, et grâce à elle, une place au soleil si l'on peut dire ; ensuite seulement faire la version Cinéminima qu'on ne peut évidemment pas vendre cher, ça n'aurait pas de sens, mais tu ne peux pas fonder un groupe artisanal dont le premier objet fabriqué soit une caméra de ce type !

Revenons à Jean-Philippe, il repart aux U.S.A. faire le tour de ses copains avec la caméra proto 73 équipée du single system, je sais qu'il avait longuement discuté avec Haskell Wexler sur la production collective de films destinés à contester le système social américain, et aussi je crois avec Barbara Kopple (la réalisatrice d'*Harlan County)* ; il re-rentre au Mexique, commence à faire ses bagages et s'apprête à revenir en France. Il quitte Cuernavaca en voiture, s'arrête le soir sur le bord de la route pour dormir un peu. Et pendant qu'il dormait un de ces énormes camions fous comme il y en a, paraît-il, beaucoup au Mexique, s'est renversé sur son auto ; écrasée, complètement.

En quelque sorte, Jean-Philippe Carson est mort en venant à Grenoble. Même s'il n'avait qu'à peine quitté le pas de sa porte, c'est ça ! Tu imagines que le projet de CINEMINIMA lui aussi a été écrasé sous le camion ; car il n'y avait personne dans notre groupe qui puisse reprendre le flambeau.

Cahiers (J.-J.H.) *Mais comment peux-tu concilier le cinéma que tu veux faire : « Séparation à mort des images et des sons, marquage temps, montage, travail, etc. » avec cette caisse enregistreuse qu'aurait été, que sera la caméra de brousse single-system ?*

Et Carson, quel était son point de vue général sur le cinéma ? Est-ce qu'il n'avait pas un côté baroudeur, correspondant de guerre, toujours en première ligne ?

Beauviala. Euh, répondons d'abord à ta deuxième question ; c'est vrai que le projet de Jean-Philippe était issu de la pensée d'un gars qui, à l'origine, était cameraman de news, correspondant de la CBS pour une série dont j'ai oublié le nom, quelque chose comme « Cinq colonnes à la une ». Son projet, c'était une sorte de para-vidéo : entendre parler ceux dont la parole se perd. Mais attention, Jean-Philippe n'était pas le militant qui va sur le terrain chercher la parole des autres pour la transporter – on a vu ce que ça donne, les films militants chiants et verbeux – ce que Jean-Philippe voulait, avec le Cinéminima, c'était créer un système d'indépendance, d'appropriation de l'outil par ceux qui ont des choses à dire de la place où ils sont, un système où production et diffusion sont d'origine pensées comme un tout, c'était apprendre à d'autres comment se servir de l'instrument, réparer le fusil, savoir faire sa poudre et ses balles. Christine disait, paraphrasant Brecht : *opprimé, saisis-toi du film, le film est une arme.*

Mon projet n'est pas celui-là, ou plutôt si, il rentre dans celui-là, mais avant tout je suis une partie de ces autres : de la place où je suis, j'ai des choses à dire, à démontrer même, et si cela nécessite une réflexion technique sur l'outil, c'est surtout pour me permettre, à moi et à un certain nombre de cinéastes rencontrés (ou à rencontrer), d'avoir l'esprit suffisamment dégagé des contraintes techniques pour pouvoir travailler le cadrage de l'image, le cadrage du son, le montage, les couleurs, le mouvement... Mon projet, mon but presque, c'est d'arriver à m'exprimer par le cinéma de manière aussi convaincante, aussi violente presque, que si je prenais le spectateur par la main et lui montrais jour après jour tout ce qui vérifie mon propos. Sur les villes, par exemple, le film doit pouvoir être un moyen d'obliger le spectateur à voir, à entendre, à sentir, ce qu'en tant qu'habitant et compte tenu des pressions sociales de toutes sortes, il se refuse à voir, à entendre et à sentir. Sur le travail aussi, la vie d'Aäton m'a donné envie de montrer l'ineptie de certaines pratiques socialement reconnues comme évidentes : comme séparer l'espace du travail des autres espaces de vie urbains, hiérarchiser les rapports de boulot, les figer dans un rendement optimum, et bien d'autres trucs qui m'ont donné, ainsi qu'à des amis, Rouch et Guattari par exemple, envie de faire un film sur l'entreprise Aäton.

Maintenant, réponse à la première partie de ta question, sur la caisse enregistreuse de brousse ; c'est vrai, je passe mon temps à le répéter, je n'aime pas le single-system, qu'il soit sur film ou sur bande vidéo, c'est une connerie qui tend à te faire centrer tes images sur le son et réciproquement. Le summum dans le genre, c'est de voir un cameraman scotcher un micro directif sur sa caméra, pointé sur l'hyperfocale (ce que tu trouves aussi sur les caméras vidéo d'amateur). Quand tu fais ça, tu ne peux plus décadrer tes images, à cause du son lié, tu te transformes en voyeur. Tu remplaces la chute des images les unes dans les autres, je veux dire *l'image suivante dans l'espace à remplir que toi cinéaste tu laisses dans la précédente,* par une superposition assez morne de cadres centrés qui n'appellent rien. C'est un outil pour journaliste blasé ou pour ethnologue dit « scientifique » ; c'est comme cela que fonctionne la vidéo dite légère et les reporters des chaînes américaines en one-man-operation ; films sans parti pris avoué, sans décadrage pris.

Mais c'est pourtant vrai que dans certaines conditions très difficiles, on ne peut se charger que d'un seul appareil pendant le tournage. Et puis il est exclu de s'adonner au repiquage et au montage multi-bandes ; il faut se contenter d'un assemblage bout à bout. Tu es l'opérateur d'une seule machine, tu es le monteur d'une seule bande, tu es seul et tu passes mieux sous les branches. Le Cinéminima sans fil se serait sûrement implanté là où la vidéo dite légère n'est pas encore capable de résister deux jours.



Jean-Philippe Carson et Jacques Lecœur.

Cahiers. *Mais alors pourquoi pas le super 8 Ektasound ?*

Beauviala. C'était aussi une possibilité qu'il avait envisagée, mais Jean-Philippe voulait créer un système parfaitement autonome ; ne pas du tout dépendre de la ville, de la censure, des laboratoires. Or, à cause de la couleur absolument nécessaire en super 8, tu es obligé de passer par un processus de développement assez complexe, que tu ne peux pas résoudre en brousse ou sur l'Altiplano. En plus la pellicule 16 permet mieux le chapardage et le détournement, dans la mesure où c'est le format utilisé par toutes les armées et télévisions du monde. Sur le principe, on dira que son Cinéminima c'était du super 8 Ektasound, sauf qu'il était en 16 et en noir et blanc.

Cahiers (A.B.). *Ce qui est étonnant c'est que dans cette idée, tout était mûr pour qu'elle se réalise à la fin des années 60, début des années 70, c'est-à-dire qu'en dehors du fait que le type qui la portait soit mort, c'est une idée qui aurait dû se concrétiser.*

Cahiers (J.-J.H.). *Mais je crois que Jean-Pierre a raison : c'est la vidéo qui a tout brouillé. C'est l'époque où, entre les gens qui s'aveuglaient sur les vertus supposées de la vidéo, et ceux qui s'aveuglaient sur ses vertus à venir, il ne restait plus grand monde pour croire encore au cinéma léger.*

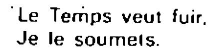
Beauviala. C'est le mérite de Jean-Philippe Carson qui, étant de la profession et connaissant très bien aussi la vidéo – les Etats-Unis étaient largement en avance sur nous en 71 – avait tout de suite vu les limites de la vidéo pour les utilisations difficiles. Et puis mine de rien, la vidéo n'est pas donnée. Carson avait un vieux compte à régler avec le cinéma lourd. Et aujourd'hui on peut rêver de ce que sûrement nous aurions fait avec la Polavision, le cinéma instantané de Polaroïd. On peut imaginer que nous serions allés voir Edwin Land, il le connaissait très bien, pour lui demander de découper son film en bandes de 16 mm de large et non plus seulement de 8 mm. Ce qui aurait été *le film de guérilla à développement sur place.* Je ne sais pas si Land aurait accepté de participer à un projet de sape de la société capitaliste américaine qui le fait si bien vivre. Mais je crois que Jean-Philippe aurait été capable de le convaincre, c'était un type tellement extraordinaire !...

(A suivre)

(Propos recueillis par Alain Bergala, Jean-Jacques Henry et Serge Toubiana.)

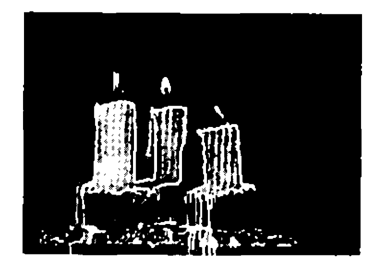
L'espace d'un instant

PAR JEAN-JACQUES HENRY



Le Temps veut fuir,
Je le soumets.

Charles CROS



Lang *Les trois lumières*. 1921.

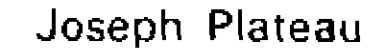


Grandville : *Il prépara ses instruments et choisit la plus belle plaque*. 1843

Marey . *Le fusil photographique*. 1882.

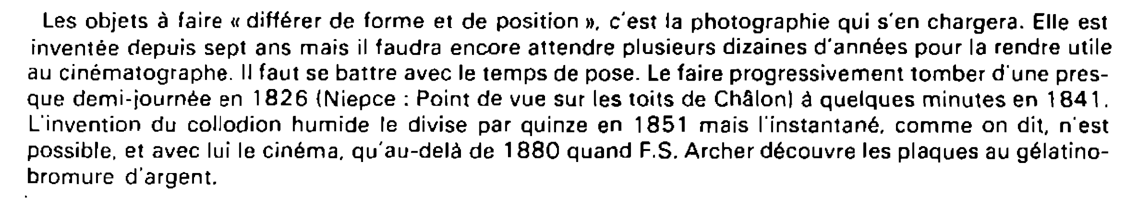
Techniquement aussi, le cinéma a dû, constamment, se frotter aux questions de l'articulation de l'espace et du temps. Articulation à construire, travailler, éprouver, maîtriser, interroger.

En août 1833, Joseph Plateau définit théoriquement, prophétiquement le cinéma :



Joseph Plateau — Si plusieurs objets différant entre eux graduellement de forme et de position se montrent successivement devant l'œil pendant des intervalles de temps très courts et suffisamment rapprochés, les impressions successives qu'ils produisent sur la rétine se lieront entre elles sans se confondre, et l'on croira voir un seul objet changeant graduellement de forme et de position.

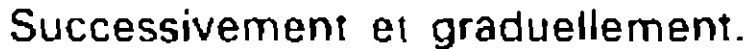
Cette proposition, qui n'a alors d'autre application pratique qu'une sorte de jouet, le *phénakistiscope,* pointe pourtant déjà les principales difficultés concrètes à construire effectivement les machines de cinéma.



Les objets à faire « différer de forme et de position », c'est la photographie qui s'en chargera. Elle est inventée depuis sept ans mais il faudra encore attendre plusieurs dizaines d'années pour la rendre utile au cinématographe. Il faut se battre avec le temps de pose. Le faire progressivement tomber d'une presque demi-journée en 1826 (Niepce : Point de vue sur les toits de Châlon) à quelques minutes en 1841. L'invention du collodion humide le divise par quinze en 1851 mais l'instantané, comme on dit, n'est possible, et avec lui le cinéma, qu'au-delà de 1880 quand F.S. Archer découvre les plaques au gélatino-bromure d'argent.

Mais ces objets représentables, représentés par la photo, il faut encore réussir à les « montrer à l'œil en des formes et des positions successivement et graduellement différentes. »

Jean-Luc Godard, *Ici et Ailleurs* — Chaque fois une image vient remplacer l'autre...
Chaque fois l'image d'après chasse celle d'avant, prend sa place tout en en gardant bien sûr plus ou moins le souvenir.



Successivement et graduellement.

Plateau/Godard — Successivement/L'image d'après chasse celle d'avant.

Ça donne, ça nécessite le mouvement saccadé du film. Plus facile à dire qu'à faire. Trouver un mécanisme qui fasse avancer le film, l'arrête le temps de prendre une photo, ou de la projeter, l'avance de nouveau, reprenne une photo, etc.



Louis Lumière : *Arrivée d'un train à La Ciotat.*

Comme une mitrailleuse dont le chargeur avance d'un cran, s'immobilise – une balle est tirée – avance d'un nouveau cran...

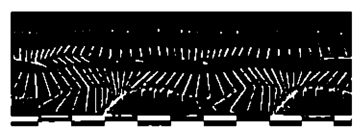
Comme une machine à coudre qui avance le tissu, l'*espace* d'un point, l'arrête le *temps* d'un aller-retour de l'aiguille qui le pique, l'avance encore...

Auguste Lumière	Mon frère (Louis) en une nuit avait songé à appliquer aux projections animées un cadre porte-griffes, entraîné par un mécanisme de machine à coudre et avait ainsi inventé le *cinématographe.*

Problèmes semblables, solutions similaires...

Plateau/Godard	Graduellement/En en gardant plus ou moins le souvenir.

Problème de position(nement). D'une image à l'autre et pour que *les impressions successives qu'elles produisent sur la rétine se lient entre elles* sans solution de continuité, il importe que chaque image prenne précisément, exactement la place de la précédente.



Marey : *Chronophotographie de l'homme en costume noir.* 1883.

Marey, par exemple, avait lui aussi et bien avant Lumière mis au point un système mécanique d'avance saccadée dans son *chronophotographe* de 1888. Des sortes de mâchoires s'emparaient périodiquement du film, comme d'une corde que l'on hale à la main, le descendaient d'une hauteur de cadre, le relâchaient, le ressaisissaient plus haut pour le descendre à nouveau. Mais les mouvements des mâchoires, ni contrôlés, ni régulés, étaient par trop intempestifs. La super-position des photogrammes successifs n'était pas assurée.

Edison, en donnant au film le dessin d'un ruban perforé qu'il emprunte plus ou moins au télégraphe automatique de Wheatstone (1865) règle définitivement le problème en assignant à chaque photogramme une place précise pour un temps précis, totalement et strictement déterminé par le mouvement imprimé à la manivelle qui provoque la prise de vue.



Muybridge : *Les allures du cheval* (photographies instantanées).

Godard *Ici et Ailleurs*	Au total c'est le temps qui a remplacé l'espace et parle à sa place. C'est de l'espace qui s'est enregistré sur le film sous une autre forme.

Reste un petit problème : que ce temps né, construit, généré de la déformation graduelle de l'espace soit malléable et puisse éventuellement être conformé à l'idée du temps réel qu'il représente.

La Projection du Mouvement Paris, 1897	Une fois la lumière réglée, la mise au point faite, il n'y a plus, pour assurer un succès complet qu'à tourner régulièrement la manivelle de l'appareil, plus ou moins vite, selon le sujet représenté.

C'est l'époque où les opérateurs de plein air scandent les tournages (de manivelle) sur le dernier tube de l'été. *Sambre et Meuse*, dit-on, fait merveille...



Bunuel : *Un chien andalou.*

Dans les studios, les moteurs électriques règlent le problème.

1927 : Al Jolson chante.

Pour la première fois – sauf des essais nombreux mais sans lendemain bien avant ou peu après la Grande Exposition Mondiale et Universelle de 1900 – le son ne provient pas du pianiste, du violoneux ou du bruiteur de service mais bel et bien d'un haut-parleur derrière l'écran.

Cette nouveauté fait encore problème. D'abord le son, phénomène par nature lié au temps (il n'y a pas, comme pour l'image, de son « instantané ») ne supporte pas l'à-peu-près :

Léon Gaumont Brevet n° 312.623 11 juillet 1901	En principe, la vitesse du cinématographe, ou pour mieux dire le nombre d'images transmises par seconde n'est pas absolu, notre œil pouvant supporter des écarts de vitesse sans en être choqué, tandis que l'oreille ne permet pas au phonographe la moindre variation de vitesse car il en résulte non seulement un changement dans la hauteur des sons mais aussi dans leur rapport (...) C'est en s'adressant à l'électricité que les inventeurs sont arrivés à résoudre ce problème



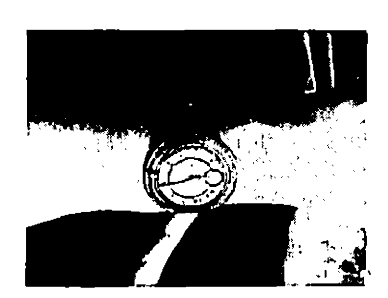
Keaton : *One week.*

Deux sortes de sources d'électricité. Celle qu'on appelle « continu ». On sait l'emmagasiner, on peut l'emporter dans son sac (piles, accus). Mais on ne sait pas très précisément – à cette époque là – l'utiliser à vraiment maîtriser le temps. L'autre – alternative – ne se met pas en conserve mais elle est à disposition dans chaque prise de courant de ce qu'on appelle le *secteur.* Elle entretient avec le temps une liaison sans faille définie par sa *fréquence :* 50 fois par seconde elle va et vient dans les circuits européens (60 en Amérique), jamais une fois de plus, jamais une fois de moins, très régulièrement. Alimentant des moteurs particuliers, ceux justement et pour cette raison qu'on appelle « synchrones », cette électricité alternative leur communique sa soumission au temps. Ces moteurs-là, et ceux-là seulement tournent effectivement et précisément à la vitesse qu'ils affichent : pas un tour de plus, pas un tour de moins. A cause de cette fidélité ils seront largement mis à contribution dans tout ce qui a rapport avec le son, quand le cinéma s'avisera d'être sonore.


Godard : *Made in U.S.A.* (tournage).

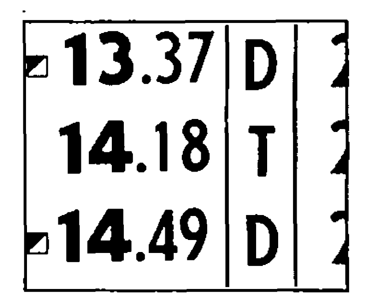
Deuxième problème : le cinéma sonore ce n'est pas seulement du cinéma muet + du son. Il faut encore qu'il existe une corrélation immuable entre le cheminement dans le temps des deux éléments, image et son, que ce cinéma-là enregistre, normalement (et cette norme s'appelle le *Double-System)* sur des machines séparées. C'est une course bizarre où tout doit être mis en œuvre pour que les deux concurrents (image contre son) ne puissent à aucun moment être départagés (faute de quoi les Winchester des hors-la-loi risquent bien, en sifflant à contretemps, de manquer leur cible).
Il convient d'assurer d'abord un bon départ.

Le réalisateur : « Moteur ». Le cameraman et le preneur de son : « Ça tourne ». La simultanéité des mises en route est approximative. Peu importe puisque suit le rituel du « CLAP » qui va provoquer l'inscription, sur chacun des deux enregistrements alors en cours, de la trace d'un événement très bref : le claquement sec de deux planchettes articulées. Visible, audible, il servira d'*origine des temps* pour le plan en cours de tournage. Ces repères convenablement alignés – calés disent les professionnels – assureront la synchronisation par quoi commence tout travail de montage.
Encore faudrait-il que cet alignement de départ soit conservé de bout en bout de la prise.


Keaton : *Les trois âges*

Deux systèmes, schématiquement, sont possibles :

1) On s'arrange pour assurer aux deux enregistrements des vitesses strictement constantes (et égales) ce qui suppose l'entraînement *sans glissement* des supports par des moteurs tournant à des vitesses rigoureuses. C'est la technique générale des premières années du parlant où l'utilisation de moteurs synchrones garantit la vitesse des pignons d'entraînement et la perforation du support interdit les glissements. On enregistre alors le son sous forme « optique », ce qui signifie que la modulation sonore après transformation en une modulation lumineuse vient impressionner un support photographique. L'idée de donner à ce support la même géométrie que celui qui reçoit l'image (et donc les perforations) a très vite été adoptée. Cette technique est astreignante. L'asservissement par la fréquence du secteur comme la lourdeur et l'encombrement des appareils confine l'essentiel du cinéma sonore dans les studios. Il y restera longtemps.



Godard : *Le petit soldat.*

2) Avec l'apparition du magnétophone (1948), son amélioration rapide et sa portabilité croissante, avec la sortie des premiers Perfectone et Nagra à moteur électrique vers 1958 se repose, et différemment, le problème du synchronisme. Ces appareils et les caméras légères qu'on modifie, bricole ou met alors à l'étude, n'ont de raison d'être qu'en dehors des studios. Ils doivent travailler « en direct, capter le réel, traquer la vérité » – c'est ce qu'on dit à l'époque – et renoncer par là même, à la référence-temps du secteur électrique. On ne sait toujours pas, à ce moment-là, fabriquer de petits moteurs électriques alimentés sur pile ou accus et dont la vitesse soit parfaitement stable ; elle l'est assez pour assurer une très grande qualité à des machines comme l'enregistreur Nagra ou la caméra Eclair 16. Elle l'est insuffisamment pour éviter que la légère dérive de l'un par rapport à l'autre désynchronise progressivement une prise un peu longue (un décalage d'un dixième de seconde est déjà perceptible). De l'impossibilité de pouvoir référer rigoureusement ces deux enregistrements à la sorte d'absolu que représente le temps réel, on va rapidement être amené à se contenter d'une échelle relative et à référer l'enregistrement du son à l'échelle-temps définie pendant la prise de vue par le mécanisme de la caméra.
C'est l'époque – elle dure presque dix ans – de ce qu'on appelle le *son synchrone piloté,* c'est l'époque du fil à la patte pour les équipes de reportage, du fil qui, de la caméra envoie au magnétophone un signal enregistrable, enregistré en regard de la piste son, quelque chose comme la représentation codée du déroulement du film. Ultérieurement, une machine spéciale de transfert repiquera la piste son sur une bande magnétique de même géométrie que le film (16 ou 35 mm perforé) en corrigeant à mesure les variations relatives de vitesse à l'enregistrement qu'elle aura détectées en lisant le signal pilote. On est alors ramené au cas précédent.

La montre à quartz Yéma.



La technique de l'enregistrement synchrone en est à peu près là lorsque Jean-Pierre Beauviala entreprend, vers 1967, de mettre ses connaissances d'ingénieur au service de sa cinéphilie et de son désir de réalisation d'un film qui poserait des problèmes de son un peu compliqués. C'est alors qu'il ré-invente (il le dit dans l'entretien qui précède), le « système quartz » qui existe alors déjà sur des enregistreurs suisses et des caméras américaines mais avec un diapason. Il n'est cependant pas encore bien répandu. Le quartz fournit des cristaux (piézo-électriques) qui ont la propriété d'avoir une fréquence de résonance d'une stabilité tout à fait remarquable. Ils permettent de commander l'asservissement de moteurs électriques dont la dérive dans le temps (pour les temps qui nous occupent, celui par exemple du dévidement d'un chargeur de film, une dizaine de minutes) peut être considérée comme nulle.


Harold Lloyd : *Safety last.*

En asservissant – au temps réel – de cette manière les moteurs de la caméra et du magnétophone, on est assuré de faire fonctionner l'un et l'autre à partir de la même échelle de temps et de pouvoir ainsi supprimer le fameux fil qui jusque là les reliait. Un élément pourtant reste aléatoire. Les magnétophones, sauf exceptions rarissimes, utilisent la même bande mince et lisse qu'au début. L'utilisation dès la prise de son d'une bande magnétique 16 mm performée résoudrait certes, dès ce moment là, les problèmes de synchro mais se ferait durement sentir au niveau du poids des bandes et du matériel. On n'évitera donc pas les glissements, élongations, racourcissements de la bande lisse mais un signal pilote pourra, comme précédemment, être injecté en regard de la bande son et servir de guide à sa copie ultérieure sur bande 16. Simplement, au lieu d'aller chercher ce signal dans la caméra il suffira de le fabriquer à partir de l'oscillateur à quartz incorporé dans le magnétophone.

Le problème du repère initial de synchronisme subsiste jusqu'ici, quelle que soit la technique adoptée. Avec une belle constance le CLAP, depuis cinquante ans et malgré des aménagements électroniques sophistiqués règle ce problème.



Bunuel : *Un chien andalou.*

La dernière trouvaille d'Aäton risque bien de briser ce monopole : il s'agit du marquage chronométrique en clair dont Jean-Pierre Beauviala parle à plusieurs reprises. Sans entrer dans les détails, disons qu'il s'agit de l'inscription permanente du TEMPS sur les bandes image et son. Chaque image, chaque son – pour être tout à fait exact chaque seconde d'image, chaque seconde de son, rendue en salle de montage se retrouve identifiée par la date, l'heure, le moment de sa prise. Encore une histoire de quartz. Chaque matin, avant tournage, une horloge-mère donne au temps de la caméra, au temps du magnétophone une MEME origine. Comme l'horloge parlante qui de temps à autre permet de bien remettre sa montre à l'heure. De cette manière, on peut aligner avant tournage un nombre quelconque de machines, caméras et magnétophones, dès qu'elles sont quartzées.

Une satisfaction pour les archivistes : tous les films tournés seront désormais localisables dans le temps, datés. Une satisfaction, un confort, un plaisir, une liberté surtout pour la monteuse, le monteur. Qu'ils le veuillent ou non le son, n'importe quel son, *marqué* 8 h 47 ou 3 h 10 sera synchrone à n'importe quelle image porteuse de la même marque.

Ultime maillon de la chaîne. Investissement, pénétration, quadrillage de l'espace par le temps. Mais quadrillage libératoire.

Certes.

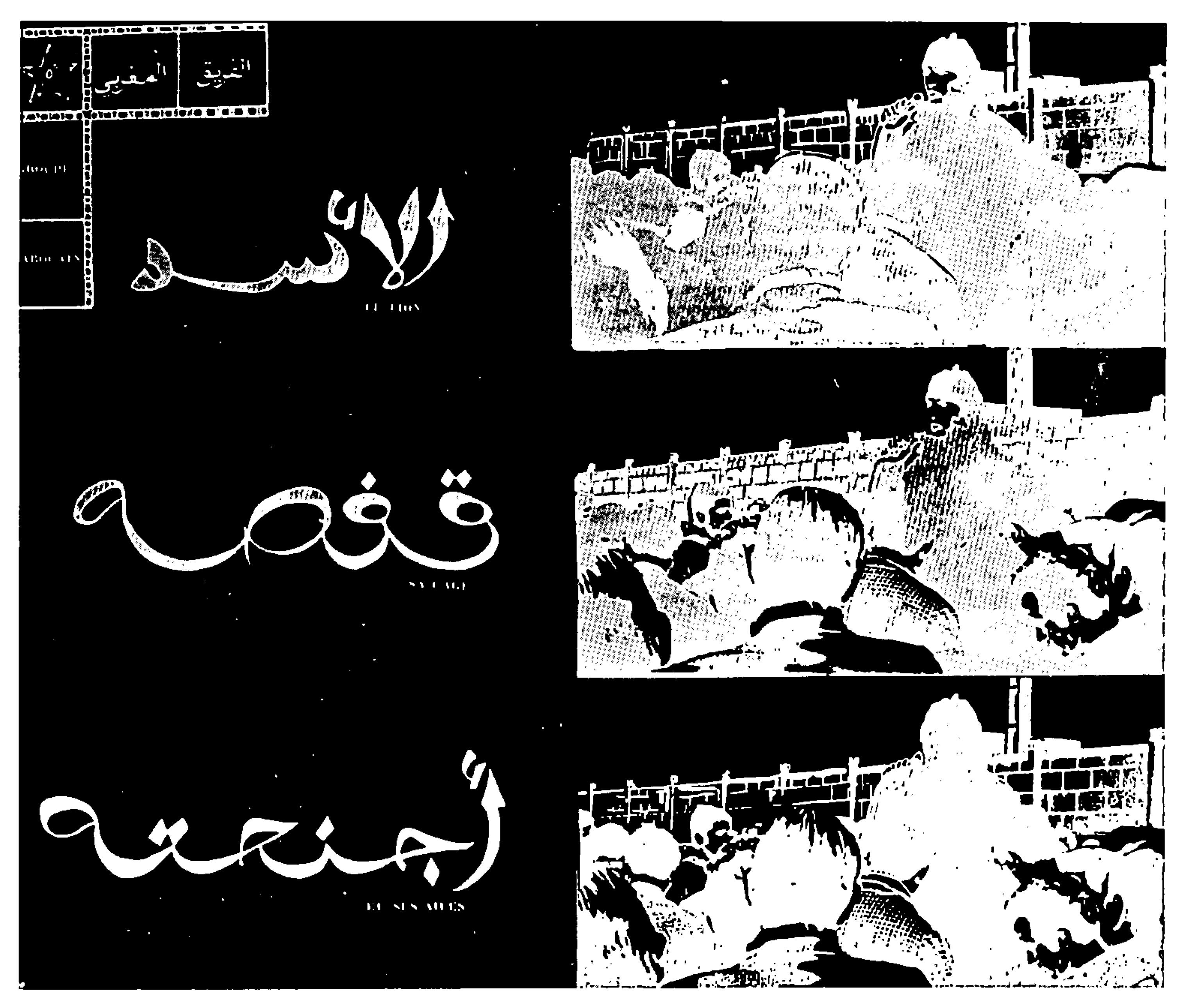
Jean-Jacques HENRY.


Lang : *Les trois lumières.* 1921.

N.B. Tout ce qui précède concerne la fabrication du cinéma sonore selon la méthode dite du Double-System : elle sépare complètement les supports de l'image et du son jusqu'à l'ultime étape qui consiste précisément à les réunir en un document unique : la copie d'exploitation.
L'idée d'enregistrer directement l'image et le son sur un même support – ça donne alors le Single-System – n'est pas neuve. Mais il a fallu attendre de pouvoir et savoir coller une étroite piste magnétique en bordure du support image pour que la méthode connaisse récemment un véritable engouement. Le marché amateur s'en est emparé pour proposer à une très large clientèle un cinéma 100 % sonore à la portée de tous.
Financièrement puisque Kodak lançait le procédé en 1974 avec un premier modèle de caméra « *EKTASOUND* » à 1.300 F. Et techniquement puisque, comme pour le « Cent Vues » de 1888, il suffisait à peu près d'appuyer sur le bouton et de laisser Kodak faire le reste.



La difficulté technologique du single-system consiste à résoudre ou s'accommoder de la contradiction entre les impératifs d'enregistrement de l'image et du son. Le mouvement du support doit être intermittent, saccadé pour l'image. Continu, très régulier pour le son. On a, dans un premier temps dégrossi le problème en s'arrangeant pour que les deux opérations d'enregistrement (et plus tard de lecture) ne soient pas mises en œuvre en un même point du parcours du film dans la caméra (ou du projecteur). Ce décalage, adopté par l'ensemble des constructeurs est même depuis longtemps tout à fait normalisé.



VIDEO

Le Lion, sa cage et ses ailes

L'arche d'alliages

PAR JEAN-PAUL FARGIER

D'abord ces films – qui sont des bandes vidéo, des vidéogrammes – ont existé pour moi sous forme de récits dans la bouche d'Hélène Chatelain ou de Stéphane Gatti au hasard des visites en leur atelier de montage où je venais emprunter ou récupérer un magnétoscope ou un mixeur, une caméra ou un adaptateur, telle copie ou tel original. C'était à chaque fois des histoires étonnantes qui s'emboîtaient à perte de voix, des situations invraisemblables, trop belles pour être fausses, des personnages légendaires, un poète yougoslave se battant au karaté contre une chaîne Peugeot, un berger géorgien faisant un scénario entièrement sculpté dans une poutre de maison démolie, un célèbre toréador espagnol renonçant à la gloire et s'exilant plutôt que de porter l'uni-

forme des assassins de son père, et bien d'autres figures, italiennes, portugaises, polonaises, marocaines, turques. Tous habitant à Montbéliard, Montbéliard la nébuleuse, Montbéliard la schizophrène. Tous plus ou moins attelés chez Peugeot. Tous plus ou moins enracinés – et libres – ailleurs, chez eux, dans leur pays, dans le souvenir de leur pays, dans la musique de leur pays, dans la bouffe de leur pays, dans les rêves de leur pays, les cauchemars aussi. Il y aurait sept ou huit films, disait Hélène. Tous plus ou moins écrits par un ou plusieurs scénaristes de sept ou huit nationalités, disait Stéphane. Un film par nationalité... Mais ces films ? Plus tard, pas encore, bientôt. Ainsi pendant deux ans. Des récits, des anecdotes, des explications, des sous-entendus alléchants, mais pas de films. Et puis un jour, ils furent là, montrables. Démonstratifs. Stupéfiants !

D'abord, oui, dire des choses comme ça : stupéfiants, époustouflants, jamais vus, magnifiques, énormes, mis bout à bout ils feraient plus de 300 minutes, émouvants, ça sonne d'un métal encore jamais ouï, monumentaux, un côté cathédrale, vitrail, fresque, célébration, monumentaux mais à ciel ouvert, inachevés, presque inutiles, détournés de leur prédestination par cet inachèvement même, s'auto-célébrant, quelque chose comme la Sagrada Familia de Gaudi à Barcelone.

D'abord insister dans cette surprise : ça parle des ouvriers et c'est pas populiste, ça parle des immigrés et c'est pas misérabiliste, ça parle de batailles mais c'est sans bonnes causes, ça dit des souffrances mais c'est pas sermonneur, cauteleux, pleurnichard, et sans unanimisme, ça parle communauté, partage, fraternité, union, bref ça parle des pauvres mais c'est plein de rimes riches, de refrains, d'échos lumineux, de couleurs voyageuses, de tempêtes essuyées avec des arcs-en-ciel. Si l'on songe aux règles de fer et de paille de tous les films qui tactiquement ou stratégiquement se sont emparés du sujet « immigrés », que dire d'autre pour commencer que : mais d'où ça sort ? De quel soleil ça pleut sur nos mirettes ?

D'abord, peut-être, les prendre un par un, ces films. Mais par lequel débuter ? L'espagnol ? Le marocain ? L'italien ? Le polonais ? Le géorgien ? Le yougoslave ? Sans oublier la grande introduction ni le petit final intitulé « La seconde migration », celle que les images des émigrés de chaque film vont accomplir dans la tête des spectateurs. Difficile de décider : la crinière ou la queue, les griffes ou les babines, les crocs ou le poil ? Insaisissable lion.

D'abord repérer comment chaque film se structure, autour de quoi il s'organise, sa « clef de portée », comme dit Hélène. Les papiers d'identité de Mihalovitch Radovan. Le labyrinthe de l'oncle Salvador et ses images de la guerre d'Espagne, images-minotaure. La sculpture de Charles et la mémoire de Sévérian. La danse, la couleur du groupe polonais. La chanson du ramadan. La photo de Gramsci. Mais ceci vu, ne pas oublier que la clef est partielle, qu'il n'y a pas de fil sur lequel tirer pour faire venir le tout, parce qu'il n'y a pas de tout, chaque film est une nébuleuse éclatée, sans centre, sans a priori, attrape-tout, un agrégat de fictions, un rendez-vous de regardez-moi-ça, un carrefour d'écoutez-voir-un-peu. Il y a des regards-caméra, des désirs-caméra, des refus-caméra. Sur l'écran, il y a des écrans, des postes de télévision, des moniteurs vidéo. Chaque film porte la trace de plusieurs films. Ceux d'à côté, d'abord. Mais aussi des films en germe, en résumé, en regard. Des films ébauchés. Des films qui dévient. Des films qui se divisent. Le film marocain, qui réalise le premier des trente-deux scénarios apportés par le groupe, se coupera bientôt en deux : d'un côté les chômeurs, de l'autre ceux qui ont du travail. Et les chômeurs qui mettent en scène leur quotidien de chômage refuseront de tourner deux fois la même scène – à la Sécurité sociale, à l'Agence pour l'emploi – tellement jouer leur situation les angoisse. Et le film le dit. Ainsi chaque film porte la trace de mille cicatrices : rejets, ajouts, révoltes, échecs, morts en cours de tournage, greffes, fausses pistes, multiples débuts, possibles variantes. Mine de rien, ça ne manque pas de prétention, mais ça pisse loin. L'humour des humeurs.

D'abord bien voir de quoi part chaque film. Au départ d'un scénario, il y a non pas la réalité – même si c'est de la vie quotidienne qu'il traite, même si tous ses personnages sont bien vivants – mais déjà des images. Des histoires, des récits, des on-dit, des inter-dits, des représentations, des mythes. Le lion navigue à mille lieues du naturalisme. On ne sort pas de la fiction. La réalité c'est déjà des images. L'homme aux prises avec la réalité est un homme aux prises avec des mythes contradictoires. Il est vain d'opposer le réel à des images fausses, aliénées, aliénantes : seules d'autres images guérissent des maléfices d'image. Les 3 P (Poète, Partisan, Prolétaire) luttent contre les 3 P (Peugeot, Pouvoir, Production). Quand Vicente pense, on met un taureau pour montrer qu'il pense. La couleur folklorique des Polonais est la vraie manif du premier mai ;

contre l'uniformisation, contre le mercantilisme, contre la non-participation. Très souvent, les acteurs, les orateurs de ces films, parlent et bougent entourés de graphes divers, d'affiches, d'objets symboliques. Tout peut entrer dans cette circulation : les projecteurs du studio sont des étoiles, les étoiles sont ce qui éclaire un personnage et celui-ci disparaît si on les éteint. Les hommes habitent des légendes, ils demeurent dans la parole. Il n'y a pas de méta-film : tout est film.

D'abord évoquer les affiches, puisque c'est par là que tout a commencé, qu'un film ne s'est mis sur orbite qu'une fois sa trajectoire imprimée en couleurs sérigraphiques. Belles, signifiantes. Celle-ci par exemple, du film espagnol. Recto : rouge et vert brassés, marron et mauve donc par endroits, avec du blanc aussi ; en haut et à gauche, on lit : *Le lion, sa cage et ses ailes*, en lettres manuscrites, celles du mot ailes imitant des ailes, inscription reprise plus bas en espagnol *: El leon su caja y sus alas ;* en haut et à droite, autre titre, en caractères typographiques : *Quatre générations espagnoles, L'histoire du siècle à Montbéliard ;* disséminés sur toute la surface, quatre personnages, chacun avec son ombre, sauf que « son » ombre est celle d'un ou d'une autre ; en bas, enfin : *Magdalena dont la famille a été dispersée par les guerres, Salvador un combattant de la brigade de fer, Vicente un déserteur de l'armée franquiste, Marie-Thérèse née à Montbéliard.* Le recto est consacré à l'un de ces quatre personnages : Magdalena (par ailleurs, j'ai sous les yeux une autre affiche traitant du toréador de Peugeot, côté pile, et de l'oncle Salvador, le forain, côté face), il se présente en violet, un dessin évoquant peut-être une palette de peintre où un globe oculaire supporte le visage de Magdalena, l'aïeule, et les inscriptions suivantes : *La femme qui marquait le temps du film groupe espagnol, Son fils José commissaire politique en Espagne soldat de l'armée française a été de ce fait à Mauthausen où il a disparu dans les fours crématoires, Son fils Batistin combattant libertaire condamné à mort en Espagne, Magdalena au niveau de l'immigration montbéliardaise signifie l'histoire lorsqu'elle passe par la vie des humbles et des travailleurs.* Le tout parsemé de figures géométriques inscrites dans des cercles avec des mots, des sigles, que je ne décode pas (mais qui font le plus bel effet). Voilà une affiche. Un exemple entre cent.

D'abord parler de Gatti. Au commencement de tous ces films, il y a Armand Gatti, Dante pour les siens. Gatti et son théâtre. Gatti et son goût pour l'Histoire et les histoires. Gatti et sa passion des expériences collectives, tumultueuses, incertaines. Gatti et son obsession de ce qu'il appelle « la parole errante ». Gatti et ses trucs (un des mots dont il use le plus) fictionnels : les prismes, les éventails, les rimes biographiques, les trajets, les versions, les métamorphoses. Gatti le patriarche libertaire qui transmue les mots de la tribu.

D'abord épingler une exergue, pourquoi pas celle-ci, empruntée au Robert, ça se fait : « Alliage : action d'allier. Combinaison, mélange par fusion de plusieurs métaux. Voir airain, amalgame, antifriction, antimoniure, argentan, bronze, chrysocal, composition, constantan, cupro-nickel, duralumin, électrum, élinvar, étamure, ferro-alliage, laiton, maillechort, nichrome, plackfond, partinium, platinoïde, potin, pyrope, spiegel, tombac, vermeil. »

D'abord, d'abord, d'abord... je n'ai que des débuts pour ce texte (hommage au film espagnol qui en assume cinq). Et quelques fins.

« Il y a une question à laquelle je n'ai pas répondu, dit Chatelain à la fin de son interview, est-ce que cette aventure aurait été possible sans la vidéo ? Evidemment non. »

Quelques jours après l'interview, téléphone d'Hélène. « En repensant à tout ce que je t'ai raconté, je m'aperçois qu'il y a des pans entiers de l'expérience dont je n'ai rien dit, et surtout que, pour nous, aller à Montbéliard c'était avant tout aller au-devant de toutes les mythologies ouvrières. C'était, sept ans après 68, prendre le temps de creuser le problème de la classe ouvrière. On avait tous versé dans l'ouvriérisme, on avait tous distribué des tracts à l'entrée des usines. Et on voulait se poser cette simple question : un O.S. métallurgiste, de quoi c'est fait ? Montbéliard pouvait donner une réponse. A cause de Peugeot. La Ville *est* Peugeot. Elle offre en concentré, très visibles, nus, non médiatisés, tous les mécanismes industriels. On avait tous les trois un vieux compte à régler avec cette question. Et effectivement, Montbéliard a débloqué en nous pas mal de freins. Nous le savions un peu déjà mais le cadeau spécifique de Montbéliard c'est que les ouvriers sont multiples, un ouvrier est multiple. »

Oubli réparé. Celui-là du moins.

Jean-Paul FARGIER.



Entretien avec Armand Gatti
(Le Lion, sa cage et ses ailes)

Jean-Paul Fargier. – *Quand on vient de voir l'ensemble des six ou sept vidéogrammes qui s'appellent* Le Lion, sa cage et ses ailes *et que tu as fabriqués avec Hélène Chatelain et Stéphane Gatti, on est tellement surpris, stupéfait, et dès la première bande d'ailleurs, c'est tellement monumental, tellement riche, foisonnant, nouveau, ça ressemble à si peu de choses parmi tout ce qu'on a vu jusqu'ici en vidéo ou en film, c'est même tellement différent des œuvres de cinéma direct du type Perrault ou Rouch où il y a aussi, comme là, un grand travail sur la parole et l'auto-mise en scène des gens filmés... alors la première question qu'on se pose, et que je te pose maintenant, c'est : d'où ça vient ? Au départ il y avait quoi ?*

Armand Gatti. – Au départ, il y avait l'Allemagne... Dans ma démarche, il m'est toujours difficile de séparer ma vie de ce que je fais. A Grenoble, où l'on vient de projeter les bandes de Montbéliard, je disais un peu comme une provocation que le cinéma, je m'en foutais, que le théâtre, je m'en foutais, que les livres, je m'en foutais. Quand je me bats pour une idée, si le cinéma est possible on fait cinéma, si cinéma pas possible, on se replie sur théâtre, si théâtre pas possible, on fait autre chose, l'affiche, etc. L'important c'est de dire, de faire, de mener quelque chose à bout. Alors disons que j'étais en Allemagne où j'avais monté *La Moitié du ciel et nous*, une expérience faite avec des femmes de la R.A.F. (Fraction Armée Rouge) alors en prison et en train de mener une grève de la faim. J'en connaissais deux : l'une très très bien, c'était une vieille connaissance, une amie, Ulrike Meinhof ; et l'autre, Ingrid Schubert, qui était un peu le personnage principal de la pièce. Toutes les deux aujourd'hui, malheureusement, sont mortes, mortes en prison. On procédait ainsi : les filles qui voulaient travailler à cette pièce militante donnaient leur réflexion sur la situation et nous on essayait d'en faire du théâtre ; dès

qu'on avait produit quelque chose, on le transmettait, par courrier, aux prisonnières. Bon. Après la mort d'Holger Meins, il s'est produit toutes sortes d'événements à Berlin et la police a fait une descente chez nous pour saisir la pièce. Quinze jours avant sa représentation au Forum. On a essayé de repartir ailleurs, autrement, mais c'était plutôt difficile : la moitié de la distribution avait pris le large. Le malheur dans ce type d'expérience c'est que je pars de chaque individu qui est là, sa vie, son existence. Ce qui m'importe ce n'est pas une technique, c'est une motivation. J'essaie de trouver une expression à partir d'une motivation. En gardant le langage de chacun. Si quelqu'un part quinze jours avant, je dois le remplacer par un autre qui joue son rôle, et là je retombe dans les schémas traditionnels. Sans compter qu'il me faut des acteurs très costauds pour pouvoir rentrer en si peu de temps dans le personnage d'un autre. Alors là, avec la moitié de la distribution qui, tout d'un coup, prend le large...

Donc, j'arrive en France. Où j'avais préparé un dossier pour le Centre de la Ci-né-ma-to-gra-phie française (à l'épc que je n'avais pas ces inhibitions de type caractériel que j'ai maintenant dès qu'il s'agit d'écrire un scénario pour le système, j'y arrive plus, dix scénarios refusés, c'est quand même quelque chose dans la vie d'un homme, en Allemagne ils m'en ont même refusé un avec les félicitations du jury, pour « la façon remarquable dont étaient conçus les rapports entre négatif et positif », c'était *Le Passage de l'Ebre*, la vie d'un égoutier espagnol, l'égout étant l'Ebre). Donc, j'avais ce projet déposé au C.N.C. pour l'avance sur recettes, il y avait un producteur intéressé. C'était un scénario avec des anciens Katangais de la Sorbonne, ils avaient monté un maquis en Normandie, ça s'était très mal passé, il y avait eu mort d'homme et même mort de chat, ils avaient tué un chat au whisky, il y avait eu procès, prison, en prison ils avaient beaucoup lu et découvert les grands libertaires et surtout un personnage qui m'est très cher, Nestor Makhno. J'avais eu envie de raconter leur histoire, j'ai fait un scénario. Parmi les quelques-uns que j'ai faits de bien, celui-là était des meilleurs. Il y avait d'un côté la version policière des événements, sur le gars mort dans le maquis. Les Katangais, eux, ne retenaient que la mort du chat. Et il y avait un troisième mort, survenu en cours du film, en cours d'écriture du scénario, un des Katangais qui s'était suicidé par le feu en nous laissant une lettre. On se demandait s'il fallait continuer, mais sa lettre, bon... en plus de ça, il avait fait un geste d'une importance énorme : il s'était mis le feu juste devant l'hippodrome. Or, Makhno avait fait toute sa révolution à cheval et il était venu crever à Paris, dans l'abandon le plus total, diffamé par les marxistes, traité de bandit, et il jouait au P.M.U. Et l'autre, le Katangais, il s'était foutu le feu juste à l'entrée des courses. Son geste, ça prenait des proportions... c'était un cri.

Donc ce scénario, *Le Maquis du nouveau monde*, j'arrive en France pour apprendre qu'il a été refusé. A l'unanimité. Là-dessus il y a Hurstel, qui était responsable culturel à Montbéliard, qui me dit : « Viens à Montbéliard, tu peux peut-être faire quelque chose. » Dans le cadre d'une bourse que le F.I.C. donne chaque année pour une recontre entre un artiste et une ville. Le F.I.C. ? Le Fonds d'intervention culturelle – celui qui, aujourd'hui, vient de me couper 10 millions à la demande du ministère de l'Intérieur. Il finance des trucs. Là, ils donnaient 3 millions à la Maison de la culture de Montbéliard pour ce genre de choses : l'année d'avant, c'était Hélène de Beauvoir qui était venue exposer ses toiles et parler avec les gens.

Je suis allé voir Hurstel, je lui ai dit : c'est sûr ces 3 millions ? Oui. Alors on va faire un film. Un film ça coûte un peu plus cher mais on verra bien pour le reste. Et j'ai commencé à faire des démarches à droite et à gauche pour trouver des compléments. Humiliant au possible. J'ai tout fait, cinéma, théâtre, télévision, culture, tous les machins, tous les circuits. Refus général. On a quand même décidé de faire le film. Hélène Chatelain avait un Sony, un nouveau standard, Stéphane aussi, mais un vieux, obsolescent, en plus à Montbéliard il sera encorné par un taureau, celui qui faisait le son a vu le taureau arriver, il s'est écarté et l'autre qui filmait, vlouf, en plein dans l'œil...

J.-P.F. – *Ce n'était donc pas la première fois que vous vous serviez de la vidéo ?*

Gatti. – Non. Dans le Brabant-Wallon déjà on l'avait utilisée, Stéphane avait commencé à tourner, mais c'est une autre histoire et il vaudrait mieux que ce soit Stéphane qui en parle.

Donc, à Montbéliard, on est parti avec deux magnétoscopes. Et, pour résumer, parce qu'il s'est passé beaucoup de choses, il y a eu cette affiche placardée dans toute la ville : *Un film – le vôtre*. Ce qui a paru suspect à tout le monde. A la première réunion : rien que des profs. Ils venaient voir le fauve faire son numéro en cage – parce que je bouge beaucoup. Ou alors c'était pour voir l'artiste qui a eu des malheurs à Paris et qui essaie de se refaire en province.

Au départ, c'était ça la situation. Et puis il s'est passé quelque chose... bon, en la racontant maintenant ça l'institutionnalise mais ça s'est passé comme ça. De par mes origines, j'ai toujours eu plus que de la sympathie pour les immigrés, j'y suis né, j'y ai vécu. J'avais donc une oreille qui traînait de ce côté et qui se disait : « Est-ce qu'on ne pourrait pas y faire quelque chose ? » Et je tombe sur un Italien, dans la rue, Gian-Luca, le beau gosse, il était en train de donner un rendez-vous à une fille. Je lui dis : « Dites donc vous, vous travaillez bien chez Peugeot ? » Là-bas tout le monde travaille chez Peugeot, on ne se trompe jamais. Oui, oui... Ecoutez, on devrait faire un film... Un film ? Vous êtes qui ? Je le lui explique. Ah ! vous êtes avec la Maison de la culture ! c'est pas fait pour nous, ça... j'ai déjà donné une pièce de théâtre, ils me l'ont refusée. Vous avez fait une pièce de théâtre, vous ? Oui... et même un film. Ce n'était pas vrai mais presque vrai. Formidable, et en plus ça me paraissait naturel que le premier type que tu rencontres dans la rue tu lui dis... etc., et il te répond théâtre, cinéma. Alors, je lui dis : il faut se voir quand même. Il faut que j'en discute avec mes amis, il m'a dit. Et on a pris rendez-vous. Et c'est ainsi que tout a commencé.

Un jour Gian-Luca est descendu avec ses amis. Tous des siciliens, sauf lui qui était milanais. Entre tous il y avait un lien : Gramsci. La première chose qu'ils me disent : Gramsci ! Gramsci de but en blanc ! On parle et je comprends qu'ils étaient en train de mener une lutte – ce qui servira de départ au film – autour du poster de Gramsci. Dans l'hôtel Peugeot où ils logeaient ils avaient apporté

Gramsci. Mais dans les hôtels Peugeot c'est comme dans les temples musulmans : toute garniture, toute image est interdite, même si c'est tes enfants, ta femme. Eux, ils mettaient Gramsci. Alors le légionnaire de service – parce que ce sont des ex-légionnaires qui gèrent les hôtels – l'arrachait. Ils le remettaient. Re-arraché. Ainsi de suite. Au bout d'un moment, ils allaient jusqu'à Turin acheter des posters de Gramsci. Jusqu'au jour où Gian-Luca s'est fait renvoyer. A cause de Gramsci, de la photo de Gramsci. Et aujourd'hui, de tous ceux qui ont fait le film, il n'y en a plus un seul qui est à Peugeot. Et ça, ils le savaient en le faisant. Ils savaient qu'ils étaient la queue d'une émigration qui n'avait plus le droit d'exister. Ils en parlent longuement dans le film. Le gros de l'émigration italienne était déjà parti, en occupant d'abord la tour Peugeot puis la Sécurité sociale, et ils étaient partis en disant : « Ici, combattre c'est se perdre. »

Ils ont mis sur pied un scénario : Montbéliard est un verre. Tous les efforts qu'on fait pour en sortir, on tombe dedans toujours. Il y avait toute une dramaturgie à partir de ce verre et ça racontait leur histoire. A ce moment-là, nous on a manqué terriblement de confiance en eux. Faire une heure jouée : trop difficile pour eux, on s'est dit. Alors on leur a proposé de tout faire au banc-titre, pas question de jouer des scènes. Là, ils se sont révoltés, surtout le Milanais. Tout le film que nous avions écrit image par image, ils l'ont jeté dans le studio. Ils prenaient une image et ils en faisaient la critique : moi, pourquoi on m'a mis à épouser cette fille ? Et moi, pourquoi on me fait faire ça ? Et ils faisaient la critique de tout notre film et c'est ça qui est devenu le film. L'originalité des Italiens c'est d'avoir fait un film critique sur chacune des images qui devaient composer primitivement leur film.

J.-P.F. – *L'Italien, c'est le premier qui a été tourné ?*

Gatti. – Oui... non... c'est-à-dire que, en même temps, j'accrochais les Géorgiens. Tout s'est fait un peu en même temps.

J.-P.F. – *Les Géorgiens sont venus d'eux-mêmes ou bien tu es allé les chercher ?*

Gatti. – J'étais à la poste. J'entends la postière qui demande monsieur Tchirakadzé. Kadzé kadzé, je me dis, mais c'est du géorgien ça ! Des Géorgiens à Montbéliard ? Je demande à la postière : « Vous connaissez M. Tchirakadzé ? Mais oui monsieur. Mais est-ce bien le même que le mien ? C'est qui le vôtre ? Ben, M. Tchirakadzé. Moi, c'est le directeur du musée. » J'ai dit : « C'est pas le même, moi, il est géorgien. C'est que je crois bien que le mien l'est aussi. » Et crac, je suis allé au musée. Je me suis présenté. J'ai vu Christian. Celui qui est dans le film, il m'a dit : « Mon père, c'est Sévérian Tchirakadzé. » Vrouft... il nous a donné toute la Géorgie.

Donc, Christian dit : « voilà », et il me met en rapport avec Sévérian et Sévérian avec toute la colonie géorgienne de Montbéliard. En tant que vice-président du parti libéral, en tant que pamphlétaire, etc. Il avait été quarante ans manutentionnaire chez Peugeot. Et il est mort pendant le montage. Il est mort, ici, dans cette pièce. Il a eu une attaque, on l'a amené à l'hôpital et il est mort.

Le premier tournage, le premier tour de manivelle comme on dit, c'était avec les Géorgiens. Sauf qu'ils ont fait ça à la géorgienne et qu'il a failli ne plus y avoir de film. Oui oui oui. 100 toasts. Tu vois ce que je veux dire. J'étais obligé de répondre à chaque fois. Affreux. J'ai voulu mordre le nez à un. Je me suis roulé dans la boue. Il pleuvait. Je me suis perdu. Trois jours au lit. C'était un dur début. C'est peut-être pas une chose à raconter mais c'est pour dire le type de quotidien auquel on était confronté. Mais eux, ils faisaient ça très harmonieusement. Parce que le toast a une importance énorme en Géorgie.

J.-P.F. – *Mais qui a écrit le film géorgien ? Là on ne voit pas, comme dans le film polonais ou dans le film yougoslave, quelqu'un qui prend la place de narrateur, de personnage. Comment le film est venu, s'est mis en place ?*



L'affiche géorgienne

Gatti. – Le quotidien ? Le quotidien des Géorgiens est un peu difficile à montrer : ils vivent dans l'histoire. Bon... mais alors, comment cette histoire ils la vivent dans le quotidien ? Ça c'est moi. D'après les éléments que j'avais. En gros, ça se passait comme ça : qu'est-ce qu'on fait aujourd'hui ? Pour te donner un exemple, l'histoire du téléphone. Les Géorgiens ne voulaient pas mettre dans le film une carte (en) russe pour montrer la Géorgie. Alors, comment montrer la Géorgie ? Un jour, Chota – linguiste et O.S. depuis vingt ans – était en train de faire la traduction d'une affiche chez lui et le téléphone sonne. De Géorgie. De Géorgie ! Vous pouvez téléphoner en Géorgie ? Bien sûr... et d'ailleurs c'est ma façon de garder la Géorgie vivante. Il y a eu un décalage de trois secondes, on se regarde et il me dit : « Mais la voilà, la Géorgie. » Mais c'est évident, j'ai dit. Et voilà ! Dans le film on a été un peu bref, j'aurais aimé que ça s'étale plus. Mais on comprend bien quand même quand on le voit : « Allô Nutéla, allô Koutaïssi... » Quelquefois ça lui demandait deux jours. Il avait des notes de téléphone faramineuses. Il y laissait tout son pognon. Mais il refaisait la Géorgie comme ça. Donc, au lieu de filmer une carte de Géorgie,

on l'a filmé lui, en train de crier « allô Batoumi, allô Tbilissi... »

Voilà, ça se passait comme ça le film. Un autre jour Sévérian disait : « Demain c'est mon tour de parler aux morts, vous voulez venir ? » Sévérian, vous parlez aux morts ! J'imaginais une table tournante, quelque chose comme ça. Il me dit : « Au cimetière. » Au cimetière ! D'accord, on vient. Et on y est allé. Les Géorgiens sont tous enterrés au même endroit. Ils ont acheté une part de terrain et sur un mur tu as tous les noms de la communauté qui sont peints. Ceux qui sont morts, leur nom est en bronze. Les autres attendent, en peinture. Mais Sévérian, lui, on ne l'a pas enterré là-bas, à Montbéliard. Il est mort ici et on l'a enterré près de Paris.

Donc, on filme Sévérian en train de parler aux morts. « Nous retournerons dans la patrie géorgienne, ne vous en faites pas, c'est pour bientôt... » Depuis cinquante ans, tous les jours de la semaine, à tour de rôle, ils vont tenir ce discours aux morts. Il y en a un qui dort la radio allumée, au cas où on annoncerait qu'en Géorgie il se passe quelque chose, il serait prêt tout de suite, il ne perdrait pas de temps pour partir.

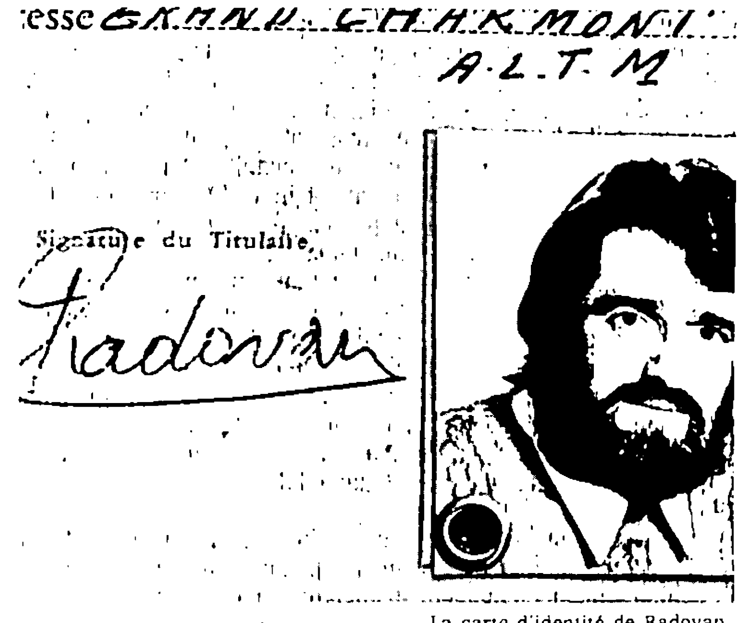
Voilà, on filmait des choses comme ça. Tout ce qu'ils proposaient. A la confiance. Et ça tournait toujours autour de la Géorgie. On se disait on verra bien après ce qu'on peut en tirer. Un jour il a fait son testament pour ses petits-enfants, devant la caméra, très émouvant. Et puis, un matin, tiens-toi bien, il est arrivé à Paris, ici. Avec *Libé* sous le bras. (Parce que... au début ils nous regardaient avec méfiance, on leur avait dit : « Ils sont communistes ». Un jour, Chota vient nous demander : « Vous lisez quel journal ? Pas l'*Est Républicain* ? » Ça nous arrive. Mais à Paris ? On lit *Libération*. Et crac ! ils vont acheter *Libé*. Ils l'ont lu. La sentence a été la suivante : « C'est un journal trop pauvre pour être malhonnête... ») Donc Sévérian s'amène ici avec *Libé* sous le bras. Et il dit : « Il faudrait ajouter une chose au film, la mémoire. » Il était venu pour dire ça. Très bien. Mais la mémoire, au cinéma, comment la mettre ? La mémoire, dit-il, c'est le cimetière de Neuville près d'Arpajon, où est enterré tout le gouvernement géorgien. Et le guerillero exemplaire. Un type légendaire, il avait résisté au stalinisme jusqu'en 36. Son corps était arrivé à Paris morceau par morceau. Toutes les fois que quelqu'un passait la frontière, crac, il emportait un petit bout du héros. C'est là qu'il faut venir filmer, dit Sévérian, la mémoire du Géorgien est là. Le jour du tournage – il était avec Stéphane – il est arrivé avec tout son argent et il a dit : « Avant d'y aller, il faut, petit déjeuner ». Son petit déjeuner c'était un verre de cognac grand comme ça, hop là, puis deux, puis trois. Il a eu un malaise. Et quelques jours plus tard on l'a filmé au cimetière de Neuville, mais c'est lui qu'on enterrait. C'est pour des raisons sentimentales comme ça que ce film nous est très proche. Chaque film a eu des rapports très différents.

Serge Toubiana. – *Le tout sur une durée de combien ?*

Gatti. – C'est bien simple... Berlin ça s'est terminé en janvier 75. Le tournage : mars, avril, mai, juin, juillet. On est parti quand Peugeot fermait pour les congés.

J.-P.F. – *Et le montage sur plus de deux ans.*

Gatti. – Il dure encore.



La carte d'identité de Radovan

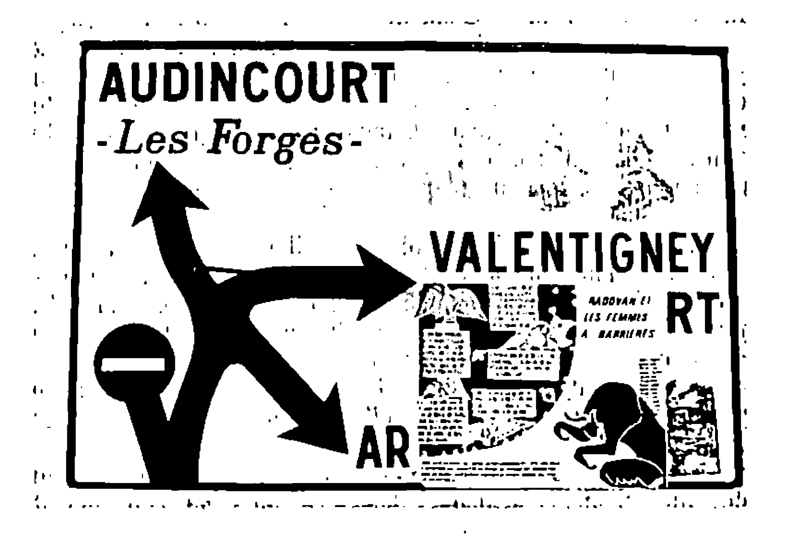
Jean-Pierre Beauviala. – *C'est curieux, ça donne l'impression d'une durée plus longue sur le terrain.*

Gatti. – Dans ce genre d'expérience, en général, on ne reste pas longtemps. On accumule un tel nombre de personnes qui, pour des raisons diverses, ne veulent pas qu'on reste là. A Ris-Orangis, on a fait ça en deux mois et demi, on savait que si on restait trois mois ça finissait mal. Saint-Nazaire : quatre mois et demi. L'idéal serait de pouvoir considérer le temps passé à filmer comme des repérages, des approches. Le jour où l'on part c'est alors que devrait commencer le tournage. Mais ce n'est pas possible...

J.-P. B. – *Vous remontriez les bandes immédiatement ?*

Gatti. – Toujours. C'était très important, surtout au début. J'ai encore, gravées là, dans ma tête, des têtes d'Italiens, de Marocains, qui tout d'un coup voyaient leur image là-bas, dans le poste, et alors ils existaient. Au début, ça a toujours eu ce côté-là.

J.-P.B. – *Est-ce qu'au bout d'un certain temps il y en avait qui disaient : « Là je ne comprends pas ce que tu montres, tiens j'aimerais que, etc. » ?*



Gatti. – Toujours.

J.-P.B. – *Est-ce qu'il y avait des gens autres que Stéphane ou Hélène qui prenaient la caméra ?*

Gatti. – Personne. Jamais. Le son, oui. La caméra, non.

J.-P.B. – *Mais cependant sur l'écriture, ils intervenaient ou ils vous laissaient ?...*

Gatti. – L'écriture... Je prends les Italiens en train de faire leur truc critique. Ils arrivent, ils font leur truc, toi tu filmes, après ils se regardent, ils disent tu me prends de trop près, de trop haut. Leur mise en espace, ils l'arrangeaient eux-mêmes. Et les Marocains, tu attendais



Radovan contre Peugeot

qu'Hachmi finisse, il faisait tout. Au départ, il était un peu timide, mais après...

Serge Le Péron. – *Il y a en même temps quelque chose de très travaillé, le commentaire, celui du Yougoslave par exemple, est très écrit...*

Gatti. – Tant qu'on est dans le quotidien, les youyou, le chant, etc., c'est moi.

S. L. P. – *Les P ?*

Gatti. – Là, on entre dans le domaine de Radovan. Les 3 P, c'est lui. On était parti d'un truc de tourisme qui disait que dans chaque Yougoslave il y a un poète, un partisan, un paysan. On a demandé à Radovan s'il se reconnaissait dans ces trois...

J.-P.F. – *En lui posant cette question ça induisait la réponse, non ?*

Gatti. – Non, c'était comme ça, un départ...

J.-P.F. – *Mais ce type de figuration, de formalisation, de théâtralisation, on le retrouve plus ou moins dans tout ton théâtre, ramener un personnage réel ou mythique à trois signes, quatre objets, cinq versions.*

Gatti. – C'est possible que j'aie influé sur lui en lui demandant s'ils se reconnaissaient dans ces 3 P, mais c'est lui qui a dit : « Oui mais il y en a 4, il y a Peugeot, non, 5, production, non, 6... et ça a continué comme ça. Et puis il y a eu l'affiche que les Italiens ont faite sur lui. Comme une bête. Il était ravi de ressembler à une espèce de taureau qui se battait contre Peugeot. Vous avez vu les affiches ?

(Gatti se lève, va chercher une brassée d'affiches, les pose sur la table et les feuillette devant nous. Ce sont des sérigraphies de 50 × 60 cm environ, imprimées différemment recto verso, car c'était moins des affiches qu'un journal. Gatti commente. Chaque affiche devient le départ d'une récit bientôt interrompu par l'apparition de la suivante. Il saute de souvenir en souvenir, d'incident en émotion, de bonheur en échec, de déception en surprise. Emerveillés, nous le suivons tant bien que mal à travers ces concrétions de vie sur papier peint.)

Chaque groupe faisait la sienne. Il y avait des échanges, ils se prêtaient les dessinateurs. Les Italiens en ont fait beaucoup. Dès qu'un scénario était prêt, il était mis en affiche et tout le monde pouvait en prendre connaissance. Les Marocains ont apporté trente et un scénarios. Au début on collait des affiches sur les murs de la ville, mais on était tout de suite recouvert par les fêtes champêtres, les expos de peintures, les concerts, les meetings, ça faisait mal au cœur de les voir disparaître si vite, tout ce travail gâché, quatre passages, les séchages, etc. Les affiches, finalement, c'est le seul truc où des Français ont participé.

J.-P.B. – *Pourquoi il n'y a pas eu de scénarios français ?*

Gatti. – Parmi les gens qui sont venus aux films il n'y en avait pratiquement pas qui faisaient partie des catégories habituellement *animées.* Il y a eu une tentative de demander aux Français de travailler avec les émigrés, ils sont venus à une réunion, ça a tourné court. Il y a eu quand même une proposition, mais difficile à accepter : faire un gâteau de 12 mètres dans lequel on plongeait, on mangeait...

J.-P.F. – *Et le film espagnol, comment il s'est mis en place ?*

Gatti. – Au départ on n'avait pas prévu de film espagnol. Cela s'est passé de la façon suivante : un jour, à une fête marocaine, on a failli se faire casser la gueule par le

service d'ordre syndical. Il y avait toutes sortes de bruits qui couraient sur nous, que j'étais venu diviser la classe ouvrière, ça me suit partout où je vais, ça laisse des traces, il y a des honnêtes gens qui le croient. On était là, en pleine discussion avec des délégués C.G.T. très menaçants, et tout à coup, il y a quelqu'un qui me dit : « Yé té connais toi. » Il faisait très différent des autres, un côté très racé, presque fin de race, très mince, avec un œil... « Yé té connais, yé vu ta photo dans le journal, viens manger la paella à la maison. » Je lui dis : « Vous savez, je suis anarchiste, ça risque de vous porter tort. » « Toute ma famille est anarchiste, il répond, viens manger la paella. » C'était Vicente Pastor. Qui avait été, après la mort de Manolete, à l'époque de Litri, Aparicio, un des trois ou quatre grands de l'arène. Au moment de faire son service militaire il avait dit : « Je refuse de porter l'uniforme des assassins de mon père. » Et il s'était exilé. Et Picasso qui l'aimait beaucoup l'avait fait venir à Vallauris, il avait organisé une grande exposition pour lui. Après ça il fallait vivre. Comme il avait un oncle à Montbéliard, un vieil anar, il était allé le voir. Et voilà comment il s'était retrouvé chez Peugeot.

Donc la paella, c'était une ouverture. A ce moment-là, le front était assez fermé. On va manger la paella. La paella sur la table. A la valenciana. Tout le garage vidé, mobilisé pour la faire. Et là : Salvador, l'oncle Salvador. Un de ces numéros ! Que lui qui parle. Vicente qui est pourtant un parleur n'arrive pas à placer un mot. Je me suis dit quand même un homme comme ça, il faut en garder une empreinte. J'en ai parlé à Vicente. L'idée d'un film lui a plu. Il a mobilisé toute la famille pour le film. Il a tenu au côté famille. Et à partir de là ça s'est élargi. Les musiciens par exemple. Il ne voulait pas qu'il y ait n'importe quelle musique dans le film, il est allé chercher deux musiciens andalous. Etonnants. Des gars célèbres en leur temps, qui ont quinze ans d'usine, les doigts, on les sent ces quinze ans aux doigts, mais formidables.

Donc c'était la famille. Et ils discutaient ensemble un certain nombre de thèmes qu'on a gardés dans le film final. On commençait sur un thème et on parlait. Une fois c'étaient les femmes de ménage. Maruca, la femme de Vicente, était femme de ménage et c'est la seule femme de ménage qui ait consenti à nous parler de la chose. Il y a donc eu toute une période femme de ménage. Et puis un jour Salvador : venez donc manger chez moi. Vroup... on y file et on amène la caméra. Il y a un fusil chez lui. Il fait tous ses discours politiques sous ce fusil, Salvador. On a fait quelques plans. Puis il faisait nuit, alors on lui a demandé de venir continuer chez Vicente. Il est venu, il a parlé, on a tout filmé, et avant de partir il nous a légué ce message : il y a une chose que vous devez comprendre sinon vous n'avez rien compris, c'est la bataille de Téruel. Et là-dessus il est parti. Téruel, nous on pensait Malraux, etc. Lui, il l'avait vécue, cette bataille, la plupart de ses compagnons y étaient restés. Il gardait toujours quelque part l'impression d'avoir été assassiné dans le dos.

Le moment est venu où on a dit c'est fini les discussions, maintenant il faut passer aux actes. Qu'est-ce qu'on va choisir ? C'est là qu'ils ont sorti cette affiche : « On est tous dans cette guerre d'Espagne – le doigt sur la gâchette – mais pour quelle bataille ? » Et puis on s'est demandé : « Salvador, finalement, il va participer ou non au film ? » Ils ont dit : « C'est lui qui doit être le sujet du film, le centre. » Et là on a commencé à filmer. Chacun avait son début, ça se disputait, on n'en sortait plus. Le père se mettait en colère et quand il se mettait en colère il branchait un disque au maxi, une chanson de la colonne Durruti, Rocca la bomba, scopa la mitrailla, les enfants partaient, revenaient, ça se passait comme ça, on mangeait un morceau, on partait dans la forêt, tous les dimanches on les passait chez lui, on tournait assis, comme il disait, le mieux c'est de filmer assis, à cause de la fatigue du dimanche.

Donc il y a eu tous ces débuts. On les a tous mis. Mais comment avancer ? Là-dessus on a dit : « La bataille de Téruel ». On est allé trouver Salvador. On l'a interrogé. Comment il avait vécu Téruel ? Comment il la voyait aujourd'hui ? Il a dit : « Regardez, Téruel, finalement je l'ai abandonnée, je suis ici. » On était dans le village forain de Salvador, c'était plein de ruelles. « Moi, ici je retrouve mes ruelles, aujourd'hui ils ne font plus de ruelles. » Clic... c'était ça. Stéphane est resté deux jours avec lui, uniquement pour le prendre en train de circuler dans ce labyrinthe. Et puis on s'est dit : « Maintenant on va demander à la famille ce qu'est l'oncle Salvador pour chacun, selon chacun. » Il fallait faire des trucs visuels. La fille a dit : « C'est l'oiseau en cage. » On filme la cage, et alors elle ajoute : « Non, c'est la cage quand l'oiseau n'y est plus. » Et Maruca : « Es una casa, c'est une maison. » Un autre dit, bon, etc.

S. T. – *Comment étiez-vous perçus par l'institution culturelle ? la ville ? Comme des agitateurs ? Comme des réalisateurs ?*

Gatti. – Au départ, on a fait la visite de tous les organismes, pour annoncer qu'on faisait un film à Montbéliard. Tous ont très mal réagi à notre présence. Les organismes de gauche, j'entends. Donc : rendez-vous manqués, portes fermées au nez, etc. Puis, quand le film a pris corps, vers la fin surtout, toutes les organisations qui nous avaient tapé dessus se sont rapatriées vers nous, syndicats, partis, tous demandaient à être dans le film. Il y a même eu des délégués spéciaux rattachés au film pour... bon... mais c'était presque fini.

L'I.N.A. nous a fait une petite avance, réservant une seconde, parce que ce que nous faisions c'était très bien mais pas à la hauteur des normes TV.

Il y a eu aussi le F.I.C. qui, en plus des 3 millions de départ, a remis 5 autres millions sur le coup. Que Ponia nous a sucrés mais que Chirac, annulant toutes les mesures de Poniatowski, nous a, pour ainsi dire, rendus.

Hélène Chatelain (qui est là depuis un petit moment.) – Par rapport aux institutions culturelles, il faut ajouter que si cela s'est fait à Montbéliard ce n'est pas tellement à cause d'une institution que grâce à un monsieur avec qui on avait de vieux rapports, Hurstel, qui était venu voir Gatti pour lui demander une pièce quand il était encore en culottes courtes et en baskets. Bien des années plus tard, après 68, il s'est trouvé directeur de la Maison de la culture de Montbéliard. Cette espèce de blanc-seing que nous avions dès le départ, nous ne l'aurions sans doute pas eu ailleurs. Les gens de la culture habituellement ne s'intéressent pas à nous. Ni nous à eux d'ailleurs. Nous sommes sur deux planètes qui n'ont rien à voir.

LE TOREADOR DE PEUGEOT

SES REALITES
ET SES FANTOMES

POUR LA MISE
A MORT DE QUI ?

VICENTE PASTOR

VICENTE RIPOLLES

Groupe Espagnol
son
quotidien

VICENTE
PASTOR

120 corridas.

FRANCO

TOREADOR
chez
PEUGEOT





J.-P.B. – *Et l'I.N.A., comment ils sont venus sur votre projet ?*

Gatti. – Pour trouver de l'argent, j'ai fait trois voyages à Paris. Didier Berrault, de la troisième chaîne, m'a ouvert sa porte et m'a conseillé de voir un dénommé Guisard, à l'I.N.A., qui serait peut-être susceptible de me donner une bonne adresse. Guisard est descendu à Montbéliard. Il est tombé sur les rushes du Géorgien, il a vu le Polonais, il a vu du Portugais et il a dit : « D'accord, le matériel est très mauvais, mais on peut vous donner un petit coup de main. » Ils ont donné de l'argent et du matériel.

J.-P.B. – *Le montage s'est fait sur un pouce ?*

Chatelain. – Oui. Tous les originaux montés sont en un pouce. D'abord sur le matériel de Paul et Carole Roussopoulos, puis après, nous avons réussi à avoir un I.V.C. et la suite du montage s'est faite sur notre matériel.

J.-P.F. – *Et ce qui traverse tous les films ?*

Gatti. – Ah le cœur ! Les ailes... on est assez content de ça. C'est parti des Italiens, cette façon de penser ce qu'ils étaient en train de faire. Alors on s'est dit qu'on pourrait systématiser : l'émigré, qu'est-ce que c'est ? Son approche de l'image, c'est quoi ? Gian-Luca a posé quelques éléments : pourquoi il parlait toujours de lui ? Parce que je suis un étranger, un ouvrier métallurgiste, la seule façon de me donner une existence c'est de dire je suis ouvrier métallurgiste sinon je ne suis rien. Gian-Luca, celui que ma mère a connu, n'existe plus, et c'est pour cela que je parle toujours de lui... Là-dessus on voit Vicente. Dis donc, les Italiens, eux, ils ont fait un truc pas mal, comme ça ! Quoi ? L'émigration ? Allez-y, filmez, tout ce qui est émigration, je réponds, à tout, yé vais créver l'écran. On a gardé le plan.

Chatelain. – *J'écrase* l'écran.

Gatti. – Et il est parti dans une réflexion sur l'émigré, etc. Et de fil en aiguille, Hachmi, puis Radovan ont fait la même chose. Avec les autres ça n'a pas marché. Il en reste quatre. On a appelé cette rubrique les ailes. Les ailes interviennent donc de temps en temps.

J.-P.F. – *Si le résultat de l'ensemble Montbéliard est si passionnant, si curieux, c'est, me semble-t-il, parce que Gatti ne vient pas les mains vides, ni Stéphane, ni Hélène, mais qu'ils amènent tous une façon de (se) représenter, de (se) mettre en scène, tout un bagage de fiction, des codes par poignées, disons tout un théâtre, et pas seulement de la bonne parole ou de l'instrumentation technique, le trop fameux « allez-y, exprimez-vous »...*

Gatti. – Exprimez-vous, exprimez-vous... qu'est-ce que ça veut dire ? C'est une escroquerie. Le gars, il est là avec toutes ses inhibitions, tout ce qui traîne autour de lui, l'expression c'est pas son problème. A Ris-Orangis, les gosses qu'est-ce qu'ils amenaient pour commencer ? Un : la vision de la famille. Deux : le prof. Trois : la dernière émission vue à la télé. Alors, pour les faire arriver à une certaine expression autonome, tu ne peux y arriver que par le dialogue, ça accroche ou ça n'accroche pas, il n'y a pas de recettes, ça dépend de l'individu, il s'ouvre ou il se ferme selon les besoins qu'il a de vivre à ce niveau-là. Je me souviens toujours de ce qui s'est passé avec un des enfants de Ris-Orangis. Le thème c'était le chat guérillero, l'Armée symbionèse de libération. Il devait dessiner ce chat, comment ils le voyaient. Et de chaque chat dessiné devait naître une histoire, on leur avait appris l'écriture de la bande dessinée, le découpage du corps, de l'espace, les divers plans. Un jour, il y en a un qui m'amène son dessin : des rats en train de crier : « Haby salaud le peuple aura ta peau ! » Je lui dis : « Quel âge tu as ? » « Huit ans ». Haby ! Salaud ! Ça ne pouvait pas être lui qui avait écrit ça. A cause des rats j'ai tout de suite compris que ça venait du professeur de dessin, il était au P.C. et il nous combattait à mort. La façon de marquer son opposition au chat c'était de faire mettre des rats. Alors je lui dis, au gosse : « C'est pas le prof de dessin qui t'a dit de faire ça ? » Il hésite et puis il dit oui. Pourquoi tu ne fais pas un truc toi-même ? Il disparaît. Deux jours après il revient. Avec un dessin. Une grande écuelle, un rat mort qui flotte au milieu, et tout autour sept chats qui disaient : « Rat-le-bol ! » C'est formidable. Il avait répondu à tout. Voilà c'était lui. Avec Haby il s'était... exprimé. Là, c'était autre chose.

Il y a toujours, je pense, à la base de la véritable expression, toute une démarche... le mot est peut-être un peu pesant, il a de la boue dans le sabot, mais il y a tout de même quelque chose de fraternel qui doit s'établir.

J.-P.F. – *Ce qui me frappe, moi, c'est que vous avez inventé une façon de court-circuiter toutes les médiations culturelles, idéologiques, institutionnelles, qui empêchent habituellement les gens de créer leurs propres images, les images d'eux-mêmes...*

Chatelain. – Ce que tu dis me fait penser à ce qui s'est passé un jour à l'I.N.A. Ils avaient fait venir des gens de Montbéliard pour causer à des spécialistes de la culture. Il y avait là une dame... re-dou-ta-ble. Une drôle de dame. En train de faire un travail sociologico-sais pas quoi sur la prise de parole, l'appropriation des moyens d'expression. Elle interpelle les gens des films, Hachmi, Radovan, etc. : « Est-ce que vous avez pris la caméra ? » Eux, ils sont très surpris par la question. Nous, on essaie d'expliquer le problème de l'image, la démagogie, etc., la prochaine fois ils prendront la caméra s'ils en ont envie mais alors à part entière, bon, tout ça. Alors la dame : « Est-ce que vous avez pris la caméra oui ou non ? » Silence. Alors la dame : « Je vous prends séparément, vous, est-ce que vous avez pris la caméra ? » C'était Hachmi. Il a été superbe. « La caméra ? Mais on a fait que ça ! Tout le temps. On allait regarder dans la caméra, on disait tu fais ci, tu fais ça, on s'amusait avec la caméra sans arrêt. » Et il en rajoutait. Pourtant il n'a pas tourné une image. Il parlait de son plaisir au film, de sa réelle participation.

Gatti. – La caméra était devenue quelque chose de général, elle existait partout, tout était caméra.

Le Lion, sa cage et ses ailes, d'Armand Gatti, Hélène Chatelain et Stéphane Gatti, sera projeté à Paris du 6 au 14 février, vraisemblablement à la Pédagothèque, 21, rue Michel-Lecomte.

Nous publierons dans notre prochain numéro un entretien avec Hélène Chatelain.



Sonia Saviange, Martine Simonet et Sonia Saviange dans *Le Théâtre des Matières*.

Eloge d'Emma Thiers

(J.-C. Biette et le réalisme)

PAR SERGE DANEY

« Le Théâtre des Matières », film réaliste.

Il existe plusieurs façons de dire que *Le Théâtre des Matières* est un film réaliste. Il y a d'abord un réalisme du choix du sujet. Filmer une mini-troupe ultra-fauchée qui monte du Schiller puis du Bataille dans la banlieue parisienne, c'est un choix plus réaliste que, disons, les angoisses d'un cinéaste connu faisant des repérages. J'entends ici « réaliste » au sens le plus bête, c'est-à-dire statistique : le quadrillage culturel de la France en 1977, le quotidien d'une troupe prise entre le financement privé et les subventions d'Etat (d'un mécénat l'autre), les amateurs autant que les professionnels, les hyperproductions autant que les super, les animateurs culturels autant que les artistes. Pas par goût de l'échec et du tasseux, ni par misérabilisme militant. Plutôt par *souci* de la réalité. Parce que se pose, plus que jamais, la question : qui filmer ? Face à *quels corps* poser la caméra ? Il n'est pas bon, il est même inquiétant, que le seul Godard s'aventure à faire le portrait d'un permanent syndical *(Comment ça va)* alors que l'on continue par ailleurs à passer un vernis de gauche sur les flics intègres et les juges courageux qui ont déjà servi à droite (pauvre fiction de gauche !). Il n'est pas bon, il est même triste, que le seul Biette s'acharne à décrire la sauvagerie du rapport que la toute-petite-

Réalisme : hasarder une image là où il n'y a rien.

bourgeoisie entretient à l'Art, à la Culture et à leurs lieux. Terra incognita où le supplément d'âme se marchande comme au souk, où l'art et la prostitution se tendent la main, où la manipulation règne *(« il y en a qui tueraient père et mère pour monter sur les planches »)*. Le réalisme, c'est d'abord cela : conférer une dignité filmique à ce qui n'en a pas, hasarder une image là où il n'y a rien.

Venant après d'innombrables films, *Le Théâtre des Matières* parle donc du *spectacle*. C'est pourtant un film nouveau. Ni une dé-mystification (les coulisses disent la vérité honteuse du spectacle parce qu'elles en exhibent les conditions matérielles – *Tout va bien)*, ni une re-mystification (les coulisses de l'usine à rêves la font aimer encore plus – *La Nuit américaine)*. Ni un emballage publicitaire (la cuisine de la création fait aimer à l'avance les objets créés – *Repérages)*, ni même la contamination réciproque du « théâtre et de la vie », « de la ville et de la scène », comme dans les meilleures comédies musicales américaines. Pour Biette, le théâtre n'est ni la vie ni son contraire (pas de signe égale, même dénié), il est *comme* la vie, il se noue à elle, à plat, il ne la transfigure pas, il la continue. Cette manière de voir est plus simple, plus impertinente aussi. Elle permet d'éviter au moins deux pièges. Premier piège : pleurnicher sur les paumés de la culture, les défavorisés (mot hideux, impliquant on ne sait quelle bienveillance d'en-haut), voler au secours d'un théâtre-pauvre-finalement-aussi-bien-que-le-riche- parce que-tellement-plus-humain. Dans *Le Théâtre des Matières*, on ne sait jamais ce que valent les spectacles d'Hermann (est-il un génie ? Est-il nul ? On reconnaît là la question de *L'Assassin musicien*, de B. Jacquot). D'autre part, la troupe n'est jamais une simple association de victimes – les « pigeons » d'Hermann – parce qu'on les voit aussi exercer cruellement leurs petits pouvoirs (Dorothée à l'agence de voyages où elle travaille).





L'autre piège : politiser trop vite le sujet, en procédant par regroupements hâtifs (à la fois trop simples et trop faciles) : amateurs contre professionnels, riches contre pauvres, subvention contre mécénat, traditionnalisme contre avant-garde, Schiller contre Bataille. Au Théâtre des Matières, on ne monte « du contemporain » (en l'occurrence *Dirty)* que parce que c'est moins cher. La théorie des matières professée par Hermann a cet avantage de se plier à toutes les situations économiques, la formule dans laquelle elle se résume (« le théâtre c'est des corps dans un décor ») dit crûment ce qui, au cinéma comme au théâtre, est le plus cher (les décors) et ce qui est – assez scandaleusement du point de vue de l'humanisme – pour ainsi dire « donné » (les corps).

En tant que cinéaste, Biette sait qu'il n'aura jamais à faire qu'à des corps singuliers et qu'il est dangereux, parfois criminel, de les homogénéiser (un pour tous, tous pour un). En tant que cinéaste *ayant choisi ce sujet* – et pas un autre – il sait que les acteurs non-professionnels (ou encore ceux qui travaillent peu, le chômage des acteurs étant ce qu'il est) n'ont pas eu le temps de plier leur corps au dressage théâtral. Au Théâtre des Matières, *on vient comme on est*. Et on sait toujours d'où on vient : des bancs d'un orchestre symphonique (Hermann était premier violon chez Furtwängler, Dorothée harpiste chez Désormière), des cuisines d'un restaurant (Philippe), d'une agence de voyages (Dorothée encore) ou d'un grand théâtre classique (Répétos). C'est ce double corps, mi-amateur mi-professionnel, véritable usine à « troisième sens », dont Biette veut nous faire aimer la maladresse, l'opacité et peut-être la noblesse. En cela il continue quelque chose qui a obsédé la Nouvelle Vague : *la trivialité*. Venez comme vous êtes, n'attendez du cinéma nulle transfiguration, l'aura sera nulle. Il y a de cela chez Bresson (il ne garde de l'acteur que le trac), chez Rohmer (dans les *Contes moraux*, il ne garde des acteurs que les prénoms), ou même chez Straub (dans *Othon* il ne garde des acteurs que le fait qu'ils ne comprennent pas, ou mal, ce qu'ils disent).

La passion selon Saint Biette.

Le double piège évité (compatir ou regrouper), il ne reste au spectateur qu'à abandonner tout surplomb. *Le Théâtre des Matières*, comme toute fiction digne de ce nom, retentit d'un sourd « Voi ch'entrate... » Il faut s'en remettre au pas à pas de la fiction, vouloir ne pas la précéder. Le « bon spectateur » (mais existe-t-il celui-là ? On y reviendra) est celui qui joue à qui perd gagne. Ce qu'il perd : les idées générales, la doxa, les préjugés, bref l'idéologie. Ce qu'il gagne : l'acuité de la perception : voir, entendre, mais aussi identifier, reconnaître, déduire. Et la « bonne fiction », à quoi tient-elle ? Qu'est-ce qui rend les fictions actuelles si molles, si gauches ? C'est que tout le *désir* est passé du côté du spectateur et qu'il n'en reste plus pour les personnages. Ce qui frappe dans quelques grands films récents *(Des journées entières dans les arbres* ou *Comment ça va)*, c'est qu'ils racontent toujours l'histoire d'un désir excessif, d'une *passion*. Revendiquer un « retour *à* la fiction » a le pire des sens, celui d'une honteuse peur du nouveau, s'il s'agit de réclamer des scénarios bien ficelés, des histoires bien construites, des personnages bien crédibles. Cette cinéphilie-là, celle de *Positif*, n'a pas grand intérêt. Le « retour *de* la fiction » a, en revanche, un grand intérêt s'il donne envie de repenser la fiction à partir de la passion. Passion d'une mère pour son fils *(Des journées...)*, d'un cégétiste pour sa collègue de bureau *(Comment ça va)*, passion de Dorothée pour les planches *(Le Théâtre des Matières)*. Et ce n'est pas parce que l'objet du désir est, comme dit Lacan, « un raté » (ce qui, dans le cas du film de Duras est à prendre à la lettre), qu'il s'agit de n'importe quel objet. Au Théâtre des Matières, chacun sait ce qu'il veut, ou croit le savoir. Ce qui apparente le film de Biette à ces « bons films d'autrefois » qu'il affectionne, c'est qu'il n'y fait pas la part trop belle au grand Autre. Il a le culot (il en faut) de procéder comme Hawks ou comme Mizoguchi : dès le début du film, les personnages disent ce qu'ils veulent, à quoi ils aspirent. Qu'ils se trompent sur la nature de

leurs désirs n'implique pas, du moins pas automatiquement, qu'ils soient incapables de les formuler, ou mieux, de les raconter.

Car la fiction, la narration plutôt, a un double statut, c'est une forme (un film raconte une histoire) et un contenu (dans un film des personnages racontent des histoires). Un conteur, ça se filme aussi. Dans la vie, on ne cesse de raconter des histoires : celles des salons ne sont pas celles des bistrots, tout comme le récit-gigogne bunuelien n'est pas la même chose que les digressions triviales à la Godard. Il est quand même curieux que le récit bunuelien, que tout le monde trouve drôle et profond, ne soit repris par aucun autre cinéaste. Il s'agit pourtant d'une forme de récit très classique, que l'on trouve chez Diderot ou chez Quevedo, et qui se caractérise par le fait que le moindre figurant peut accéder, sans crier gare, au statut de *conteur*, puis disparaître à jamais. Pourquoi ce refus ? C'est peut-être que quiconque raconte une histoire (fût-elle la plus banale ou la plus sale) devient un moment le *maître* du film. Pas seulement parce qu'il en suspend le cours à ses lèvres, mais parce qu'il se donne le temps d'accéder (lui seul connait la fin) à une certaine satisfaction. Dans *Le Théâtre des Matières*, les anecdotes d'Hermann (sur Furtwängler) ou encore le récit de Brigitte dans le terrain vague sont de ces moments où le plaisir de raconter une histoire n'est plus la seule prérogative du cinéaste, mais se partage, se dissémine. C'est de ce plaisir dont la fiction de gauche ne veut pas parce que ce serait autant de volé à la connivence fantasmatique qui lie le spectateur à l'auteur, par-dessus les personnages, sur leur dos.

Raconter est un plaisir.

On touche ici du doigt le mal que la psychanalyse sauvage (celle où on sait qu'on « a », « quelque part », un inconscient – dont on redoute d'ailleurs le pire, cf. Bertolucci, Cavani) a fait au cinéma « d'art et essai » et à son public. C'est un public qui part *battu d'avance*. C'est ça, « faire la part trop belle au grand Autre ». Car la grande victoire du cinéma moderne (ne plus s'identifier aux personnages) a son revers. Ce n'est plus au personnage mais à l'auteur que le spectateur s'identifie de plus en plus. Son hystérie *(L'image, dit Barthes, c'est ce dont je suis exclu)* ne s'alimente plus au pas à pas de la fiction et aux corps qu'elle noue mais à la quête, facilement teintée d'angoisse, des traces du passage de l'auteur qui y gagne, du coup, un A majuscule. Tout ceci est dans le scénario du *Théâtre des Matières* où Biette décrit l'assujettissement de la troupe hystérique au désir supposé du Maître (Hermann). Sauf qu'Hermann est un maître un peu spécial, plus proche de l'analyste : celui qui part de ce que les autres lui apportent : leurs diamants, leurs meubles, leur amour, leurs matières.

Trop souvent ; le spectateur part battu d'avance.

Les films deviennent alors de grandes pubs molles où des effets d'énonciation nagent sur un océan de tissu conjonctif. Dans ces conditions, ce n'est plus tellement ce qui se passe sur l'écran qui compte mais ce qu'on peut y glaner d'intentions. Dans ces conditions aussi la vieille grille linguistique qui distinguait *dénotation* et *connotation*, si utile pour déchiffrer les anciens films de série, codés, surcodés, vermoulus d'idéologie et rongés d'écriture, ne sert plus à grand'chose (sauf à l'Université). Il faudrait y substituer un répertoire des effets d'énonciation, une grande déictique plutôt qu'une grande syntagmatique, par laquelle les auteurs « draguent » leurs spectateurs et pour laquelle ils utilisent tous les trucs du cinéma publicitaire ou de la télévision (dans *Le Film français*, n° 2, on salue comme un événement l'intervention de Dino Risi dans le film publicitaire français. Et on a raison : ce sera mieux – en tous cas plus logique – que *Parfum de femme)*. Il faudrait faire, par exemple, une « Histoire du Zoom » où on dirait comment il a peu à peu perdu sa valeur bazinienne (s'approcher au plus près) pour acquérir une sorte de dimension phatique (... « vous êtes bien au cinéma... On vous parle... détendez-vous... ne vous endormez pas... ne dormez plus... attention, ici il y a du sens... vu ? » etc.)

Pour une grande déictique.

Alors, faire un film comme *Le Théâtre des Matières*, où chaque élément – personnage, couleur, meuble, mot – doit être pris au sérieux, soit parce qu'il va se lier à un autre, soit parce qu'il va revenir plus tard, relève du *défi*. Défi qui exige un spectateur qui ne parte pas battu, un spectateur à la fois naïf et exigeant (un enfant ?). Un spectateur qui appelle un chat un chat et qui, de ce fait même, est tout à fait prêt à le voir se transformer en chas ou en chah. On voit que je fais du film de Biette une petite machine de guerre contre un certain cinéma (avec l'idéologie « art et essai » et la forme de « journalisme » qui lui correspond : ces mini-droits de cuissage sur les films, à la Grisolia, dans des notules bien écrites). C'est aussi que *Le Théâtre des Matières* heurte de front, s'est heurté de front, à la paresse et à l'incuriosité du public, de *ce* public qui fonctionne de plus en plus au « Attention, chef-d'œuvre ! » (pub. vue dans *« France-Soir »)*. De quoi a-t-il peur, ce public mal éclairé ?

Attention, chef-d'œuvre ! (sic.).

Qu'est-ce qu'un film ? C'est aussi un programme. Chaque élément d'un film est un programme à lui tout seul. Un nom, c'est un programme : Dorothée sait que le thé la fait dormir et Le Théâtre des Matières c'est aussi, dans la bouche de l'idiote qui interviewe par deux fois Hermann, « le théâtre d'Emma Thiers ». Sur le rôle des jeux de mots dans la conception du film, voir l'entretien avec Biette *(Cahiers* n° 277). On entrevoit ici une seconde manière de parler du réalisme du film. C'est le fait de *réaliser*, d'accomplir un programme, de faire passer du potentiel au réel, de respecter un contrat.

Réalisme : accomplir un programme, tenir parole.

Prenons un exemple. Lorsque la directrice de l'agence (Paulette Bouvet, admirable) convoque Dorothée (Sonia Saviange, très bien) dans son bureau pour la rappeler à l'ordre, cette scène qui aurait

pu être banale est absolument effrayante. Comment ? Par un jeu de scène très simple : la directrice, au lieu de rester derrière son bureau, se lève, contourne le bureau, s'asseoit dessus, dominant légèrement Dorothée qu'on voit de trois quarts dos, au premier plan, à gauche et en bas de l'écran. La directrice : « Vous avez vu le temps qu'il fait ? Il fait beau, hein ? ». Dorothée : « Oui, Madame ». La directrice : « Eh bien, vous devriez prendre l'air quelquefois... » Dorothée : « Mais, Madame Nogrette, je ne comprends pas ». La directrice : « Ça n'a pas d'importance. Allez ! ». Dans un exemple comme celui-ci, on voit bien comment Biette réussit à rendre compte de *toutes* les dimensions du dialogue. Il y a, bien sûr, la dimension du signifiant (des mots à double entente comme « prendre l'air ») et celle du signifié (prenez garde, vous allez être renvoyée). Mais il y en a une autre. Supposons un instant que Dorothée décide de prendre la directrice au mot et s'en aille, effectivement, pour « prendre l'air ». *Eh bien, elle ne le pourrait pas parce que l'autre, physiquement* (c'est là le sens du jeu de scène) *lui barre le chemin.* Cette scène n'est si effrayante, elle ne capte si bien toute l'horreur de la vie de bureau, que parce qu'on se trouve dans un monde où la prise à la lettre – le passage à l'acte, le corps qui relève le langage – est *toujours* possible. C'est cette prise à la lettre qui est, ici, empêchée par avance. Ce que dit Mme Nogrette, le corps de Mme Nogrette, c'est quelque chose comme : Et même si, par défi, vous me preniez au mot, j'aurais encore barre sur vous ! C'est cette dimension du langage – appelons-la pour l'instant *langage du corps* – qui passionne Biette. Pas le corps qui parle de lui-même, qui exprime l'âme, mais le corps qui prend la relève du langage, se noue à lui, le « réalise » (comme on réalise un programme ou, dans le vocabulaire économique, un actif). D'où l'effroi ou le comique. Quand, juste après la première de « Marie Stuart », Dorothée, très gaie malgré l'échec de la représentation, demande à Hermann : « On a bien joué, ce soir, hein ? » et qu'Hermann, lugubre, lui répond : « C'est aux huit spectateurs qu'il faut aller demander ça ». Dorothée qui ne voit pas l'ironie et qui n'entend que le signifiant (« il faut aller demander ça... »), s'empresse de répondre, comme pour éviter une corvée : « Oh non, je file, je suis trop en retard ! ». Là aussi, la possibilité de la prise à la lettre surgit un bref moment avant de se résorber en comique.

Le langage du corps.

Dans *Le Théâtre des Matières*, ce qui ne cesse d'être produit, c'est le fantôme des choses appelées par les mots. Les choses sont ce qui fait retour dans le langage pour le hanter. Hantise qui plane également sur tout le film puisque n'importe quel mot peut être le sésame qui ouvre sur l'autre scène, bouffonne ou immonde, celle du langage du corps, du langage fait corps, travesti en corps. Seul, J. Tourneur, dans des films comme *L'Homme-léopard* ou *La Nuit du démon* avait poussé aussi loin l'horreur (et le désir) du référent : qu'à la profération d'un mot, quelque *chose* se mette à répondre. Sauf que Tourneur, qui croyait aux fantômes et aux revenants, disait qu'il ne fallait jamais rien montrer (d'où sa fureur quand le studio lui impose la matérialisation du monstre de *La Nuit du démon*), ce qu'il faut comprendre ainsi : il faut montrer le *rien*, faire comme si *rien* était.

Je suis ému... Vive Zému !

Dans un chapitre du tome premier de son *Séminaire* (p. 271), consacré à un texte de saint Augustin sur le langage, texte intitulé en latin *De locutionis significatione*, le professeur Lacan, aidé du révérend père Beirnaert, cite l'exemple suivant : comment signifier à quelqu'un le sens du mot « marcher » par le seul langage du corps ? Saint-Augustin : « Si je te demandais quand tu marches : qu'est-ce que marcher ? Comment me l'apprendrais-tu ? Réponse : « Je ferais la même action un peu plus vite pour attirer ton attention après ton interrogation par quelque chose de nouveau, tout en ne faisant rien d'autre que ce qui devrait être montré ». Mais, remarque le R.P. Beirnaert, ce n'est plus marcher (ambulare) qui est alors signifié mais se hâter (festinare). Impossibilité du corps à se faire tout à fait langage. Impossibilité qui nous mène au plus près des limites, au cinéma, du réalisme : le réel, la psychose, les mots pris pour des choses. *Le Théâtre des Matières* se clôt sur un pan de mur blanchâtre et comme crémeux. Mais ce n'est même pas un point final (sauf peut-être à anticiper sur la blancheur de l'écran, une fois les lumières rallumées). Lacan encore : « Car si on vous pointe la muraille, comment savoir si c'est bien la muraille ou non, par exemple, la qualité qu'elle a d'être râpeuse, ou verte, ou grise, etc. ? »

Si on vous pointe. Et que fait le cinéma sinon pointer ? C'est même ce qui le différencie radicalement du théâtre. Au théâtre, il peut y avoir un langage du corps, plus ou moins codé (la danse, le mime, la pantomime), alors que le découpage cinématographique, spatial et temporel, introduit une instance absente au théâtre, celle du « voici ». Il y a toujours un excès du cinéma, dû à l'intrication du découpage et de l'énonciation qu'il ne cesse de produire. On peut claironner « voici... la chose même » mais c'est en vain : filmée, la « chose même » se met à fonctionner comme un signe (logique du film d'horreur ou du film catastrophe) qui ne clôture rien, relance le tout comme dans un éternel coup de dés supplémentaire (Le Théâtre des Matières est éternel).

« La chose même » déçoit.

Le réalisme, c'est aussi cela : être assujetti à un contrat où tout ce qui se dit *peut* aussi être montré, tout en sachant que cette conversion est rigoureusement impossible. C'est, plus particulièrement, du pacte entre les noms et les corps qu'il est question dans *Le Théâtre des Matières* (*nomen*, le nom, ne signifie-t-il pas en latin pacte, contrat ?). C'est d'un autre pacte, tout aussi désespéré, qu'il est question dans un film comme le *Salo* de Pasolini, film bouleversant à force d'innocence, d'obstination à ne rien dire qu'on ne puisse sur le champ montrer, fût-ce le pire. Pas seulement pour impressionner

le spectateur ou le faire vomir, mais parce qu'après tout un cinéaste n'a pas à être cru sur paroles. Crise du cinéma, crise dans la croyance plutôt.



Tout ceci n'est pas sans conséquences pour nous aujourd'hui. Il y a, d'une certaine façon, deux cinémas : celui qui épuise son matériau, le traite comme un programme, et celui qui le fait mousser sans jamais le réaliser. Valeur d'usage contre valeur d'échange : il s'agit aussi de deux économies (au sens large), l'une d'exténuation somptuaire, l'autre de fausse monnaie. D'un côté les impossibles corps-langages, de l'autre la glu du signifié. P. Kané prouvait récemment *(Cahiers* n° 282) que tout le murmure flatteur autour d'*Une journée particulière* d'Ettore Scola se serait mué en ennui indigné pour peu qu'on ait surpris l'acteur-Mastroianni non dans un « rôle » mais dans la posture d'un homosexuel. J'avais moi-même, dans un texte ancien consacré à *Portier de nuit (Cahiers* n° 253) développé une argumentation semblable. Dans les deux cas, la différence entre ce qui est simplement impliqué par le scénario (son imaginaire en quelque sorte) et ce qui, de ces implications, est figuré (réalisé) peut sembler, au regard du sens global des films, minime. Elle est pourtant abyssale puisque c'est d'elle que dépend la recevabilité des films, leur succès ou leur échec. Il y a toujours un moment au cinéma où la question est celle-ci : montrer ou pas. Pas tellement pour choquer, plutôt pour tenir parole.

Les jeunes cinéastes français sont souvent des cinéphiles (Jacquot, Biette, Téchiné, Kané). C'est-à-dire qu'ils travaillent sur le fond de la cinéphilie : la croyance (« je sais bien... mais quand même »). Non pas niaisement, comme des bravaches qui, croyant s'en être affranchis, la dénonceraient. Mais sourdement, par l'absurde. « Pourquoi me croirait-on ? », disent-ils tous et ils s'acharnent à accumuler des preuves, jamais très concluantes. Jacquot en faisant du *bluff* son grand sujet (rien ne nous oblige à croire que le Gilles de *L'Assassin musicien* est un génie du violon puisque, même quand il joue, ça reste indécidable), Téchiné en comparant le cinéma à une *vitrine* (rien ne nous oblige à croire qu'il y a des femmes derrière les vitrines et quelque chose encore derrière les femmes : *Barocco),* Kané en s'intéressant au *trucage* (rien ne nous oblige à croire que les fées de *Dora* sont toutes-puissantes puisqu'elles ne cessent de se tromper). Leur cinéma suppose un spectateur en voie de disparition, capable de s'intéresser à une fiction et à ne rien prendre comme argent comptant. Pas le spectateur actuel, devenu roublard et paresseux.

Crise dans la croyance.

Car il faut en venir à l'échec (commercial, pas critique – mais indiscutable) du *Théâtre des Matières.* Il y a à cela des raisons conjoncturelles (sortie de ghetto, publicité maladroite). Mais elles n'expliquent pas tout. Le public visé par Biette n'existe peut-être plus, tout comme celui visé par Dassault et Autant-Lara avec *Gloria.* Ou plutôt il n'existe plus *au cinéma.* Dans son texte d'introduction aux « bons vieux films d'autrefois » qu'il a fait programmer au cinéma Action-République (18, rue du Faubourg-du-Temple), Biette écrit de ces films qu'ils ont provoqué « ...le plus grand des plaisirs : oublier un peu sa propre vie et jouer à vivre une heure ou deux des vies imaginaires ou follement réelles ». Quand la croyance se défait (ou se machine autrement), ce qui était hier de l'imaginaire et du plaisir s'inverse. Folie, réel : qui voudrait s'y brûler ?

Réalisme = folie.

J'ai parlé de réalisme. A la fois souci de la réalité et hantise du réel. Et pour rester à égale distance de ce double appel, pour le conjurer, ce thème du *contrat.* Contrat entre les mots et ce qu'ils promettent, les noms et les corps. Contrat entre le film et le spectateur. Il se peut que nous vivions une époque où le vieux cinéma se défait et avec lui le naïf contrat qui lui avait attaché, pendant plus d'un demi-siècle, un « public ». La télévision, la publicité, en enlevant au cinéma le monopole de la croyance, ont précipité son déclin comme « art de masse », l'ont élevé à la dignité culturelle, l'ont sommé d'inventer un nouveau dispositif de pouvoir, un nouveau régime de croyance. Certains n'en veulent rien savoir et continuent à célébrer le rite à tout hasard en geignant de le voir perdre du terrain (c'est la fameuse « crise ») ou en feignant de le requinquer (voir Toscan du Plantier dans le rôle de l'héritier de Rossellini). D'autres ne savent que cela.

« Ce qui différencie la fonction de masse, écrit Deleuze (*Dialogues,* p. 103), *ce n'est pas nécessairement un caractère collectif, de classe ou d'ensemble, c'est le passage juridique du contrat au statut ».* Nous avons été ces spectateurs « par statut » et c'est comme si le cinéma – une petite partie du cinéma – parcourait sous nos yeux ce chemin à l'envers : du statut au contrat. Comme si, au terme de cette involution, on allait pouvoir repartir à zéro. Il y a là un étrange chassé-croisé : alors que le consommateur culturel est prié d'accrocher son désir à celui d'un Auteur (ou aux effets de signature qui en tiennent lieu), les cinéastes que nous aimons accrochent le leur aux lieux jadis hantés par cet aujourd'hui introuvable « spectateur populaire ». Lieux de cinéma : tous situés dans les régions *basses* de la culture : l'imaginaire colonial et le roman-photo, le mélodrame et l'album de famille, la magie des planches et le studio de cinéma. Ces lieux sont déserts, ou plutôt encombrés de codes devenus incompréhensibles (la fiction est devenue, tout simplement, très difficile à suivre de nos jours), hantés par le cadavre de celui pour qui, un jour, tout cela *a été.* Nostalgie ? Ce n'est pas sûr, bien que ce cadavre sente. *Le Théâtre des Matières* est tout à fait contemporain de la naissance possible d'un nouveau « spectateur » qui ne serait pas (pas seulement) un consommateur culturel et dont on ne saurait qu'une chose : qu'il se compte *un par un.*

Serge DANEY.



CRITIQUES

Le gris du cœur

(Made in Germany and U.S.A.)

PAR JEAN NARBONI

Il y avait autrefois, on peut s'en souvenir (1), de *« misérables esthètes en quête de placer leur chlorotique admiration »*, qui avaient inventé la beauté des usines. Il existe aujourd'hui une tendance critique qui, sur fond d'apitoiement fielleux, a inventé *l'esthétique de la misère*. Des films aussi différents, pour en citer trois, qu'*Anatomie d'un rapport* de Moullet, *Le Théâtre des Matières* de Biette et aujourd'hui le très beau *Made in Germany and U.S.A.* de Rudolph Thome (son quatrième long métrage) en ont récemment fait les frais. Bien entendu, cette tendance critique a elle-même ses représentants vulgaires et ses théoriciens futés. Pour parler des premiers tout d'abord, la projection de presse à laquelle j'ai assisté de *Made in Germany and U.S.A.* (deux heures vingt-cinq) a été continuellement ponctuée par les rires de jeunes gens appartenant à une revue parisienne de cinéma regroupés autour d'un de leurs aînés, et avides de communier entre eux de la plus sûre façon, c'est-à-dire dans le dénigrement bruyant. A la sortie fusaient des commentaires d'un genre déjà usé au moment même où ils avaient dû être proférés pour la première fois (à propos d'*A bout de souffle* sans doute), par exemple : *« Au fond, le film n'est pas si fauché que ça, puisque les deux héros changent une fois de matelas au cours de leurs interminables scènes de ménage »*.

L'autre courant de cette tendance critique est plus « moderne » sans doute, plus théoricien. Il a bien assimilé les discours sur la mise en abyme, l'auto-réflexion, l'adéquation d'un produit à ses conditions de production et le film comme témoignage sur son propre tournage. Peut-être même croit-il ne rien dire d'autre que Duras quand elle écrit, à juste titre, dans l'un de ses commentaires au *Camion*, que *« la fabrication du film c'est déjà le film »* (2). Du coup, *Made in Germany and U.S.A.*, considéré comme un film sans aucun intérêt du point de vue de l'art, pourra devenir précieux comme *« document sur la misère du cinéma d'auteur et l'admirable ténacité de ceux qui veulent s'exprimer à tout prix par la caméra alors qu'un stylo-feutre est si bon marché »*. Ce coup de pied de l'âne est de Michel Perez dans *Le Matin* du 29 décembre 1977. On m'excusera, j'espère, de m'attarder un peu sur cet article de façon polémique, mais il est grand temps que des saboteurs de travail du type Grisolia ou Perez cessent de sévir dans des journaux de grande diffusion sans assumer le risque (on se tient les coudes dans le milieu critique, voyez la chaude ambiance des salles de projection privées) de se faire épingler à leur tour (cf., entre autres faits d'armes, l'obstination perfide avec laquelle Grisolia, l'été dernier, avait commenté en d'ironiques notulettes la passionnante rétrospective Maurice Tourneur sur FR3).

L'article de Perez présente un premier paradoxe : sa date de parution. Il y a quelques jours, j'ai reçu une lettre circulaire du quotidien *Le Matin* m'appelant à le soutenir dans ses efforts pour renflouer l'union de la gauche et continuer à rendre compte, avec précision et rapidité, de notre actualité. Or l'article de Michel Perez sur *Made in...* a paru alors que le film avait déjà été, après une très courte sortie, retiré de l'affiche. Allez donc les croire, après, avec leurs lettres circulaires...

Autre chose, pour en venir au corps de l'article : Perez parle des *« images grises »* du film. Effarant à quel point les films ne sont pas vus. Effarant de constater à quel point les gens ne voient pas le même film, non pas le comprennent ou l'interprètent ou l'analysent différemment, non, tout simplement ne voient, n'entendent pas le même film, hallucinent des séquences entières, ou au contraire scotomisent des images, des sons, des couleurs. Comment ne pas dire alors que les « images grises » de Perez sont une projection et rien d'autre, une projection de la poussière d'idées qu'il a dans la tête, ou de la grisaille qui embue son regard. Parce qu'il se trouve que *Made in Germany and U.S.A.* est l'un des films les plus clairs, les plus lumineux qui soient (la photo, soit dit en passant, est de Martin Schäfer, collaborateur de Robby Müller pour les films de Wenders, *Au fil du temps, Faux mouvement...).* D'une blancheur intense, égale, diffuse, arrivant par les fenêtres, ou du ciel comme d'une fenêtre, celle de Rivette dans *L'Amour fou*, celle émanant d'un Rhin invisible dans *Non réconciliés*. Clarté japonaise des plans de Robert Kramer dans *The Edge*.

En fin de compte, ce que ces archéologues de la misère adorent, avec leurs airs de défendre le cinéma, disent-ils, d'« auteur », ce sont ou bien les films pollués de milliards, comme dit aussi Duras (mais attention, pas de sectarisme : tout film à milliards n'en est pas pollué, cf *Barry Lindon* ou *Playtime),* ou bien les produits culturels sûrs et de bonne tenue (ah, la divine musique de chambre de *Repérages)*, ou les films pauvres mais affichant au-dessus de leurs moyens. Quant aux autres, autrefois on les ignorait purement et simplement, on ne signalait même pas leur existence mais les choses ont changé, il ne manque pas aujourd'hui de conservateurs-fossoyeurs ni d'archivistes pour les répertorier comme « documents sur la misère » à l'intention des générations futures. Comment voulez-vous que ces saboteurs comprennent ce que l'intelligence d'un ajustement des fins aux moyens peut produire de *positif* dans ces films, le bloc d'humour et la concision chez Moullet, chez Biette une condensation toute musicale et quelque chose d'inappréciable qui n'est ni la « dignité » du pauvre qui se tient bien, ni l'orgueil de celui qui fait la manche de profil,

Made in Germany and U.S.A., de Rudolf Thome.

The Edge, de Robert Kramer.



La fin de l'article de Perez.



LA CRITIQUE DE MICHEL PEREZ

Les interlocuteurs du couple, comédiens non professionnels, adoptent souvent un ton de décontraction plaintive vaguement psalmodique qui ne nous porte pas à l'euphorie. Et, lentement, le réel s'insuffle dans ces images grises, mais ce n'est jamais que le réel quotidien d'un cinéaste allemand en train de tourner un film avec quelques milliers de marks et de la pellicule achetée au rabais. Le film de Rudolph Thome déverse des flots de banalité sur le couple, il est beaucoup plus intéressant lorsqu'on le prend comme un document sur la misère du cinéma d'auteur et sur l'admirable ténacité de ceux qui veulent s'exprimer à tout prix par la caméra alors qu'un stylo feutre est si bon marché.

M.P.

Olympic, v.o. Voir horaires à la salle.

mais une délicatesse, une stricte sobriété, en un mot une *politesse*. Et chez Thome, une façon d'aller toujours au plus court, même et surtout dans l'interminable.

Interminable comme une scène de ménage est en effet le film. Il n'est d'ailleurs rien d'autre que le récit, l'extension, la propagation d'une telle scène (3). La scène de ménage est inarrêtable, on le sait, elle a quelque chose de proliférant, un cancer du langage. Interminable dans le temps. Mais supposons que cet interminable, comme fait Thome, se transpose du temps à l'espace : on aurait alors la version idéale, rêvée, utopique, de la scène de ménage, non plus confinée, mais s'étendant à l'échelle de villes, de pays, de continents... Une scène où seraient enfin prises à la lettre, dans leur risque, des formules de défi comme : « J'ai envie de partir à l'autre bout du monde », ou « fous le camp et ne reviens plus ». Ce ne serait peut-être alors plus tout à fait une scène, mais un voyage, une course, une aventure. Les protagonistes s'y quitteraient, poursuivraient, retrouveraient pour se perdre encore. Dans *Courte lettre pour un long adieu*, Peter Handke a admirablement décrit cela, et la visite finale à John Ford n'y a pas le sens édifiant d'un hommage à la sagesse du vieillard, mais à un artiste des parcours.

J'ai parlé tout à l'heure de Robert Kramer : les ressemblances ne portent pas seulement sur une qualité de lumière et de blancheur, mais sur un principe de succession des séquences, et de filmage de chacune d'elles (sans rien de systématique ni de prévisible d'ailleurs). Comme *The Edge* et *Milestones*, *Made in Germany and U.S.A.* donne à la fois l'impression d'être une coulée ininterrompue, une immense continuité tissulaire, *et* une pure suite de fragments, d'intervalles. Pas de mise en place du drame avec exposition, développement, progression et chute, pas de présentation de personnages puis mise en rapport, mais de brusques plongées dans des situations déjà en cours, des actions ou des discussions déjà entamées, comme si elles avaient commencé sans nous, depuis des heures, mais aussi bien une minute. Chaque scène produit, au fur et à mesure de son avancée, ses repérages, son contexte, ses rares éléments d'ancrage. En sorte qu'on peut dire, aussi bien, que le film ne comporte pas un gramme de tissu intersititiel ou de liant, et qu'il n'est fait que de cela. Ce parti pris quant à la durée trouve d'ailleurs son équivalent au plan de l'espace dans une position de la caméra qui ne présente jamais d'entrée de jeu l'ensemble d'une scène, mais focalise sur une de ses parties. Comme chez Kramer encore, il n'est jamais possible de savoir d'avance (mais après non plus) combien de personnages sont présents chaque fois, un mouvement de caméra inattendu ou un plan supplémentaire peut toujours (mais peut seulement) introduire quelqu'un qui était déjà là, écoutait sans parler ni surtout *se faire voir*. D'où le sentiment grandissant d'un espace ouvert, jamais complètement joué, précaire, dont la loi est donnée, en quelque sorte, avec la dernière séquence, où Liese tire les cartes à son mari et lui (leur) dessine un champ de parcours et de devenirs *possibles*. Une autre scène, splendide, définit bien cette instabilité topologique du film, quand la mère de Liese fait livrer une chambre à coucher au couple et que le mobilier disproportionné à leur logement bouleverse l'espace antérieur, l'étouffe du dedans, transforme les trajectoires. Quelque chose comme une très dure *gêne* passe à ce moment-là.

Car la misère, ni la pauvreté, ni la jalousie ne sont le véritable thème du film, mais le *blocage* et la *gêne* (comme on dit, être « *dans* la gêne », financièrement, mais aussi physiquement et dans le langage. En quoi d'ailleurs, comme *The Edge et Milestones*, il témoigne d'une suspicion à l'endroit de la communication et des mythes d'une transparence possible des rapports intersubjectifs, et non pas – on s'est complètement fourvoyé pour les deux derniers – d'une croyance naïve en l'épanchement). C'est d'une traduction concrète de cette *gêne* que le film de Thome tient son tranchant. Comme dans *Pour Clémence* ou *Pourquoi pas ?*, on y voit bien un homme travailler chez lui, laver, ranger, jouer avec son enfant, attendre que sa femme rentre du travail, lui masser le dos, etc. D'où vient qu'ici toute glu est absente ? D'une façon de filmer, à mon sens, qui se situe aux antipodes de Belmont ou Serreau. Avec ceux-ci, les cadres, angles de prises de vues, le montage et surtout, surtout, certaine façon d'être des acteurs dans le plan n'ont de cesse que nous ne soyons entraînés dans une complicité de la déprime, compromis dans une proximité indiscrète du malheur : chaque image s'assure, un temps de trop, que l'infinie demande d'amour qu'elle profère a bien été entendue. Le film surveille le spectateur, et l'on feint d'occuper des acteurs à des tâches quand on ne s'occupe, au fond et bien trop, que de lui. Dans *Made in Germany and U.S.A.* au contraire, ce qui a lieu a lieu, sans faire attention à nous.

Jean NARBONI.

1. Cf. *Documents*, article « Cheminée d'usine » (Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Tome I, Ed. Gallimard).

2. Marguerite Duras, *Le Camion* (Ed. de Minuit).

3. Extraits du press-book : « *Karl et Liese sont mariés. Ils ont trente ans. Ils s'aiment. Ils ont un enfant, Max. Un soir, au cours d'une discussion, Karl s'aperçoit que Liese lui échappe : elle le trompe avec un autre. Il ne peut l'accepter et part pour New York. Là, il erre d'amis en amis, de bars en bars. A Berlin, Liese bouleversée par ce départ, fait tout pour le rejoindre.* »

4. Peut-être est-ce en approfondissant cette question, celle d'un certain « l'ai-je bien descendu ? » qu'on pourra avancer dans l'étude *du corps de cinéma*. Il faudra aussi se demander pourquoi c'est dans un certain *corps de gauche* qu'on trouve le plus souvent les effets qui nous font horreur.

5. Je n'ai abordé, dans cet article, que quelques points concernant des critiques de cinéma, et pas du tout – les *Cahiers* préparant un dossier sur ces problèmes – une autre manière de sabotage d'un film que peuvent constituer distribution, exploitation, mode de sortie, durée du maintien à l'affiche, etc. De cela aussi, le film de Thome sait quelque chose.



Made in Germany and U.S A.

Le silence de l'œil
(Une sale histoire)

PAR PASCAL BONITZER

L'affiche d'*Une sale histoire* montre deux portes de chiottes. L'une est nette, bien dessinée, plantée sur un carrelage brillant. L'autre est écaillée, tremblotante et souillée. Ces deux portes sont évidemment l'image des deux volets du film, le premier filmé en 35, récrit par Eustache, joué et mis en scène « à froid », le second filmé en 16, parlé en direct, « à chaud », par le protagoniste de l'histoire en question qui, sale ou non, est ainsi donnée pour réelle. La saleté est ici le signe du réel. Mais que cette problématique saleté ne tienne pas à quelque substance du vécu, mais bien à l'*histoire*, c'est-à-dire à la parole, c'est ce que souligne à la fois la duplication du récit et le fait assez rare et paradoxal, cinématographiquement parlant, que ce récit ne soit qu'oral. *Une sale histoire* est un titre à double fond : est-ce le référent qui est sale, le vécu ? Ou bien l'expression, la narration, la parole ? On connaît l'ambiguïté du mot histoire (1). Eustache, avec son film dédoublé, répété, auto-simulé – dispositif connu où l'intelligence et la vérité se perdent en échos et vains reflets, tourniquet sans fin, désespoir du critique – pousse cette ambiguïté au paroxysme, au déchirement. Le cinéma, desquamation de réalité (Bazin dixit) a toujours doublé l'histoire ou la réalité de la trop parfaite vérisimilitude de cette peau détachée (impression de réalité). En dédoublant son film en deux volets qui se regardent l'un l'autre, Eustache trouble la vérisimilitude (il la trouble : est-ce dire qu'il la diminue ? Ou qu'il la multiplie, la porte à une puissance seconde ?), il interroge, sans doute, les puissances et les pouvoirs du cinéma (c'est un cinéaste « moderne »), mais surtout il fait résonner ce bloc de désir qui se parle, la vérité qui s'y cherche, le sens obscur de la « saleté » dont il est obscurément question.

Il est évident que si l'histoire de Picq est « une sale histoire », ce n'est pas à prendre au tragique. Plutôt au comique – et d'ailleurs on voit Eustache rire à certains détails (volet 2 du film). Comiques sont les détails de l'histoire, comique son lieu, comique d'en faire un film, comique d'obliger les spectateurs à reconstituer mentalement la topographie du dispositif voyeurique (à comprendre par exemple que les chiottes sont nécessairement « à la turque », bien que le narrateur ne le précise pas, pudeur, perversité ou simplement oubli). Ce qui menace le narrateur, en cela assez bataillien, c'est le comique : il joue avec le comique où son histoire (qui est en effet, en un autre sens, *son* histoire) risque de le faire choir, choir au rang des petits bonshommes suants, trépignants, cravatés dont le rôle est si essentiel (comme l'a bien marqué Boland). Le film est fait pour accentuer cette menace, pour la faire consister dans le témoignage irréfutable de la caméra – la desquamation de réalité –, pour donner au narrateur l'occasion de montrer sa maîtrise dans la narration, par la narration, de la narration. Chez Eustache, le comique est toujours intolérable (cf. *Le Père Noël a les yeux bleus*), et le cinéma toujours conducteur de cet intolérable, toujours cruel, machine judiciaire dont l'œil mort *ne décide jamais* si les protagonistes sont sauvés ou non, car c'est de cela qu'il s'agit. Le cinéma produit comme un jugement indécidable, plutôt négatif, peut-être, mais ce n'est pas sûr. C'est peut-être le contraire. C'est ce qui fait d'ailleurs qu'il est si facile de donner tous les sens qu'on veut à telle ou telle image, à tel ou tel film, et que ça peut remplir des pages et des pages de polémique. Eustache connaît les lois du cinéma, c'est un grand artiste bazinien, et de ces lois il joue en maître, au niveau de ce qui l'intéresse.

Ainsi, le cinéaste de la honte, ce n'est pas Bergman, c'est Eustache. La honte chez Bergman a toujours un aspect vieillot, théâtral, dostoïevskien au pire sens du mot. C'est que Bergman a une métaphysique, ou croit en avoir une. Eustache serait plutôt un moraliste, quelqu'un qui analyse les mœurs. Aussi est-il à la fois plus discret, plus cruel et plus vrai. La honte dans les films d'Eustache est un thème toujours présent, mais ce n'est jamais consistant, massif, éloquent, tragique : c'est glissant, imperceptible, insaisissable. Peut-on dire, par exemple, que la honte transit Léaud dans *Le Père Noël a les yeux bleus*, ou même dans *La Maman et la putain* ? Non, ce serait beaucoup trop dire, pourtant la honte est là, glissante, toujours à côté, fuyante comme le désir même, parce qu'elle est tissée de l'étoffe même, de l'étoffe évanescente du désir.

Il y a une vertu – ou plutôt un vice dissolvant du cinéma d'Eustache : les sentiments, les notions morales, les conduites n'y paraissent – fictives ou non, mises en scène ou prises en direct – que pour vaciller étrangement dans son œil mort, glisser vers le silence, le désirable silence. Le cinéaste du silence, ce n'est pas Bergman, c'est Eustache. C'est pourquoi la parole a une si grande importance dans ses films, c'est pourquoi on y parle tant – on parle pour se défendre du silence, dénégations, désaveux, aveux, déclarations, *La Maman et la putain* – et on s'y tait aussi, on ment, on ne dit jamais rien, des futilités : sur fond d'un silence qui est encore celui du cinéma, le silence judiciaire indécidable qui vient de derrière la caméra, de derrière l'écran, le silence des spectateurs. La honte est voisine du silence, la honte mène au silence, désire le silence. Ainsi les personnages d'Eustache, même bavards, sont silencieux. Silencieux d'un double silence, entre deux silences : l'intolérable silence qu'il faut couvrir en parlant, le silence désirable où se calmeraient la démangeaison de parole, le bavardage masturbatoire. Et au-delà, derrière l'œil mort de la caméra, le silence judiciaire indécidable qui vient du cinéma.

Parmi les questions que pose *Une sale histoire*, il en est une qui, pour être implicite, n'en insiste pas moins tout au long du film : convient-il, d'après l'expérience qui s'y trouve narrée, de cataloguer le narrateur comme voyeur ? Il s'agit apparemment d'une expérience voyeurique, pourtant le terme paraît, à travers les détails de l'histoire, curieusement inadéquat, beaucoup trop massif,


UN FILM DE JEAN EUSTACHE
une Sale histoire.
WC
MICHAËL LONSDALE
une Sale histoire.
WC
JEAN-NOEL PIQ
avec
FRANCOISE LEBRUN, VIRGINIE THEVENET, ANNETTE WADEMANT
DOUCHKA, LAURA FANNING, JOSEE YANN, JACQUES BURLOUX, JEAN DOUCHET
images : PIERRE LHOMME ET JACQUES RENARD

stupidement clinique et pour tout dire à côté de la plaque. De plus l'histoire est au passé, elle est censée avoir eu lieu et avoir pris fin plusieurs années auparavant, et rien n'indique que le narrateur ait persévéré, depuis, dans une carrière de voyeur ; au contraire, puisque c'est devant cette menace, semble-t-il, qu'il s'est arrêté, comme on arrête la drogue par crainte d'être « pris », « accroché ». Bref, il s'agit d'expérience, pas de vice. Une expérience peut être vicieuse, mais n'admet d'autre autorité qu'elle-même : c'est le sens du défi sensible, bien que discret, que comporte la narration de Picq (ou, volet 1, de Lonsdale, soit Picq récrit par Eustache) ; c'est aussi le sens de la petite différence dont se situe le narrateur, et que souligne Eustache des seuls ajouts qu'il fait – quelques mots – à l'histoire de Picq, dans la bouche de Lonsdale. Ces quelques mots qualifient en effet le pervers consulté par le narrateur au début de son aventure : « un pervers professionnel », dit simplement Picq (volet 2). Eustache tient à ajouter (volet 1) : « un pervers magistral... Comme tous les vrais pervers il faisait profession de perversion. »

Le narrateur n'est donc pas ce pervers indubitable, professionnel, magistral, par qui il apprend la situation paradoxale du trou, la posture à laquelle est contraint qui désire s'y coller, enfin la loi du dispositif pervers (de tout dispositif pervers) : qu'on n'a pas de plaisir sans peine. Le pervers, le maitre, l'initiateur, ce n'est pas lui. Mais il n'est pas non plus, il recule décisivement à s'identifier aux petits bonshommes du café, avec leur front en sueur, leur risible cravate et leur trépignement puéril – ces mateurs amateurs dont les insignes ignominieux dénoncent le côté pénible, honteux, voire abject (mais les mots glissent) de l'expérience (pour tout dire, son côté cauchemardesque, où réside aussi, cela semble clair, sa valeur de jouissance). Ainsi, entre maîtrise et jouissance, le narrateur oscille et conte sa déchirure, son égarement, sa peine, et dessine l'éternel blason de la petite différence : *Pervers professionnel ne puis, amateur suant ne daigne, Picq (ou Eustache, ou X = Artiste) suis.* Mais ce qu'il est vraiment, le sait-il ? C'est sur le fond d'un silence nécessaire, celui des auditeurs et auditrices dans le film, celui aussi des spectateurs du film, postulé par la boite obscure de la caméra enregistreuse, que se déploie son récit. Si, dans le film, l'une des auditrices vient à rompre ce silence, il s'énerve, la parole se brouille et tout sombre dans la confusion, dans l'à-peu-près idéologique.

Un film que les femmes n'aiment pas, proclame la publicité. Si, dans le film, il en est qui veulent prouver le contraire – en félicitant le narrateur ou, plus crûment, en déclarant avoir envie de se montrer à lui – on ne leur envoie pas dire que leur réaction est à côté de la plaque, et qu'il s'agit de fausse bonne volonté. Ce qu'on désire d'elles, semble-t-il, est plutôt de l'ordre de l'horreur muette, manifestée par la belle dédaigneuse quand Picq lui fait comprendre qu'il l'a vue par le trou (épisode-clé de l'histoire, où pointe la véritable perversion du narrateur, en même temps que sa différence, son orgueil, sa virilité : sortie sadique de l'humiliation voyeurique) (2). Je dis : « on ». Il y a, en effet, une évidente complicité de Picq et d'Eustache à cet égard, à l'encontre des femmes, des auditrices. Eustache et Picq sont topologiquement du même bord, si j'ose dire, ils ont une même énonciation. C'est bien ce que veut dire le slogan provocateur de la publicité, puisqu'il fait explicitement écho aux dires de Picq, selon qui les femmes n'ont jamais rien voulu entendre de cette « sale histoire ». Le public du film et les auditrices dans le film ont la même position topologique : qu'ils sortent du silence, qu'ils émettent timidement quelque faux-semblant d'un énoncé de désir en retour (comme celui, hystérique, d'ôter sa culotte devant le narrateur, émis par une auditrice de bonne volonté), ils sont remis à leur place – celle de l'*off*. Il y a un mouvement de caméra très particulier dans le volet 2 du film (le volet « en direct », « non-joué »). Alors que dans le volet 1 – le volet « joué » – les actrices représentant les auditrices sont bien cadrées en plan américain lorsqu'elles parlent, dans le volet 2, la caméra *glisse*, élide le visage et l'identité (pas tout à fait cependant, c'est un mouvement très subtil, un décadrage très subtil) des auditrices ici véritables, et dont la parole est ici spontanée. En parlant, elles tombent dans le piège tendu par le narrateur, et déchoient du silence où le narrateur, avec le film, éprouvait non sa vérité, mais la jouissance de sa maitrise narrative. Picq leur dit rapidement, nerveusement, que la question n'est pas là (pas de réciprocité, pas d'envie exhibitionniste qui comblerait un désir voyeurique), et la caméra les renvoie subrepticement, inexorablement vers l'espace *off* dont elles ont osé un moment émerger. Ainsi est préservé le semblant, représenté par la précieuse, poétique découverte du narrateur, au terme de son expérience, de son histoire : que c'est d'abord le trou qui était là, le fameux trou, qu'au commencement était le trou, et que tout a été construit autour, tout s'est animé autour, pour faire semblant, toute la frime du monde. C'est-à-dire, tout le cinéma du monde. Ainsi le cinéma est-il préservé dans sa structure, dans son ordre, dans sa logique, qui reposent sur le silence des spectateurs (3). Condition d'un plus haut silence, celui du cinéaste sur la « saleté » équivoque, indécidable, qui fait de toute histoire le charme. Eustache est un grand narrateur.

Pascal BONITZER.

1. Cf. Roland Barthes, *Le Discours de l'Histoire*, in *Information sur les sciences sociales*. L'auteur y montre la transparence du signifiant au référent dans la narration historique bourgeoise, et le refoulement coextensif du signifié (privilégié au contraire dans la narration marxiste). Mais le mot même d'*histoire*, dans son acception la plus large, présente l'équivoque du référent et du signifiant dénoncée par Barthes dans ce cas particulier ; ainsi dans des expressions comme, justement, « une sale histoire » (il m'est arrivé une sale histoire). « Histoire » désigne alors, par contraction ou métonymie, le référent et non le signifiant de la narration. Dans le titre du film, Eustache joue évidemment de l'équivoque, l'épithète « sale » s'appliquant aussi bien – voire un peu mieux – à la narration qu'au référent de celle-ci (l'aventure elle-même). L'équivoque provient de ce qu'à toute histoire, toute narration, il faut un sujet : c'est le sujet qui est en cause dans cette histoire de désir, d'où les deux sens, la division possibles de l'expression reprise par le titre.

2. Après l'aventure de la belle dédaigneuse, le narrateur sans doute a continué, mais on peut dire qu'il y a là une sorte de dénouement : un acte en tout cas qui permet au narrateur d'échapper au vertige de son obsession voyeurique, qui re-marque la différence des sexes, ou du moins leur séparation. Tout se passe en effet, comme si, en regardant par le trou, dans la posture humiliée qu'il décrit, le narrateur passait de l'autre côté de la différence sexuelle. Le trou lui donne, dit-il, « un accès direct au sexe » qui le rend indifférent, semble-t-il, à toute autre voie. Il ne bande plus, il « mouille », autrement dit se trouve excité comme une femme. Certes, dans sa narration, il donne son aventure comme la recherche (peu volontaire) d'un savoir sur la différence des sexes, mais les résultats sont plutôt parodiques et risibles : comme le savoir, donné pour tel par le narrateur, que les femmes seraient plus fréquemment constipées. Mais inversement, cet aperçu (si l'on peut dire) sur la constipation féminine, est l'occasion du plus grand trouble de la différence déclaré par le narrateur : dans la honte éprouvée à regarder la dédaigneuse. Cette honte perd tout caractère personnel : c'était honteux, dit le narrateur, de la voir ainsi constipée, c'était honteux qu'elle soit constipée ainsi – bref la honte le touche aussi bien lui qu'elle, sans plus aucune différence, à l'entendre, de lui à elle, toute différence abolie dans cet informe sentiment de honte, ou peut-être devrait-on dire ce flux de honte de part et d'autre du trou, comme dans des vases communiquants, qu'on me passe l'expression. En faisant comprendre à la jeune femme qu'il l'a vue, et en provoquant ainsi chez elle une horreur au-delà des mots et une fuite panique, Picq rompt le sortilège et retrouve son intégrité sexuelle. On peut interpréter l'histoire ainsi.

3. On aura compris, je pense, que je ne prône d'aucune façon quelque prise de parole libératrice de la salle. Je veux seulement marquer que le silence du public, qui est au principe de tout spectacle, de toute mise en scène, et qui d'ailleurs n'est pas forcément une impuissance, tout au contraire – c'est très exactement une puissance – est sollicité par Eustache d'une façon très particulière, où se joue le sens de son cinéma.

L'énigme de Bruno S.
(La Ballade de Bruno)

PAR YANN LARDEAU


La Ballade de Bruno.

« Ça tourne, ça tourne », dit Bruno au directeur de prison, lors de sa levée d'écrou. Cette ronde sur lui-même et sur son absence, dans laquelle Bruno se trouve enfermé, peut aussi caractériser, dans sa spirale, le film lui-même, tant c'est bien le même principe du redoublement, la figure du double, qui œuvre, du sujet (du personnage central de Bruno) à sa mise en forme (en film) et au support, au medium cinéma lui-même.

La Ballade de Bruno, c'est peut-être, dans l'évidence première de son récit, la complainte d'un asocial, mais d'un asocial dont la mise au ban de la société provient d'une impossibilité de se conformer aux injonctions du social et qui, jusque dans ses efforts de socialisation, se retrouve davantage exclu et désocialisé.

Car la société peut bien rejeter Bruno hors d'elle et l'enfermer dans son exclusion ; Bruno peut bien, et à juste titre, comparer sa situation actuelle – ou, bien plutôt, son absence de situation – à son enfance dans les camps de rééducation nazis – il y a bien dans l'Allemagne et les U.S.A. d'aujourd'hui une logique de l'enfermement discriminatoire et de *l'extermination* qui agit, parente de celle de l'Allemagne hitlérienne, quelles qu'en soient les différences d'intensités, des régimes de violence ou de contenus : là, la race ou, ici, l'argent, c'est toujours la figure universelle et normative de la raison qui s'exprime, ordonne, et rejette la différence dans son irréductibilité – , la dénégation et le rejet social de Bruno, cette extériorité à la société où Bruno toujours se trouve renvoyé vient redoubler, de fait, une extériorité de Bruno à lui-même, dont elle est, en quelque sorte, le versant social. Cette extériorité de Bruno à lui-même se repère lorsque, se parlant, toujours, il se désigne à la troisième personne. En se figurant, par cette désignation, comme un tiers à lui-même étranger, Bruno révèle la division profonde qui déchire son identité et le voue à la désintégration sociale. La dénégation de son être, le refus de la société de lui reconnaitre son existence, s'alimente de cette absence d'identité de Bruno à lui-même, de cette dualité première, et, systématiquement, le reconduit dans ce non-lieu. Bruno est ainsi toujours renvoyé à une inexistence, que ce soit celle par où son être se dénie dans la doublure étrangère d'un autre ou celle, complémentaire, que lui décrète la société du fait de son inadaptation foncière, de son irresponsabilité. Il en résulte la permanente et dramatique mobilisation de Bruno sur le vide d'une double négation : celle de son être dans son asocialité et celle de son intégration sociale. Ce néant sur lequel il se retourne, dans l'aboutissement de sa généalogie, le conduit à la mort, à la perte de son être biologique. Cette mort finale, dans une réserve d'Indiens pour touristes, n'est dans sa radicalité que la forme globale, achevée de la longue suite de séparations, de déconnexions, qui constitue la trame du film. Elle ne vient que sanctionner ce qui, dans cette succession de pertes partielles, énonçait la mort sociale de Bruno (1).

Dualité essentielle de Bruno, non-lieu où il est condamné à errer et se perdre – tout ceci s'engendre dans un flottement indéfini de l'imaginaire et du réel où Bruno se confond, où l'Amérique vient se mirer et se démentir comme Eldorado. Cet enroulement spéculaire de l'imaginaire et du réel l'un sur l'autre qui, dans son mouvement, enveloppe et enferme Bruno dans son inexistence, c'est le champ où se déploie le regard de la caméra. Il faut, derrière la ruse des images, considérer le film comme tout entier « psychi-

que » et voir, dans ce qui se projette sur l'écran, ce qui se passe dans la tête de Bruno. Ce que la caméra, dans la distance nécessaire de son objectif, restitue est bien, pour nous, une extériorité, mais cette extériorité, c'est celle, profonde, où se vit Bruno. Herzog et sa caméra ont dans le dispositif scénique la même place que celle qu'occupe vis-à-vis de lui-même Bruno lorsqu'il se parle à la troisième personne. Ce redoublement du lieu de Bruno (fondamentalement de son non-lieu) en le lieu où se tient et regarde la caméra fait que Bruno, dans son exposition même, échappe à l'enregistrement cinématographique – le double. Il aboutit par ailleurs à l'indéfinition du lieu où se tient la caméra, à une indétermination de ce que lit son regard. Enfin, ce processus s'achève en une impossibilité pour le spectateur de se repérer (il regarde Bruno depuis sa tête). S'il lui est ainsi signifié une impossibilité de s'identifier à Bruno (de par l'extériorité de son non-lieu), le spectateur ne s'en trouve pas moins, à un niveau plus profond, dans une identité de statut avec Bruno : tout se passe, en effet, comme si le dédoublement qui violente Bruno avait gagné le spectateur lui-même.

Mais c'est dans son rapport même au support, au medium cinéma que la dualité comme principe constituant du film, de son sujet et de son regard, vient prendre toute la force de son sens.

Le film conte la vie de Bruno Stroszek et ses déboires. Mais cette histoire, c'est aussi celle de Bruno S., l'acteur. L'appartement de Bruno Stroszek à Berlin est celui, dans la vie, de Bruno S... Un des proxénètes est effectivement, en réalité, un proxénète. Scheitz est réellement passionné de magnétisme. Le commissaire-priseur qui assure la vente de la maison est un champion des ventes. Eva, seule, est une actrice. Et c'est bien là ce qui, au bout du compte, fait toute l'étrangeté du film, là que se cristallise le trouble qu'il produit. De fait, Bruno S. rejoue *sa* vie au cinéma. Précisément, c'est son rôle qu'il tient – et pas celui d'un autre. Bruno S. et Bruno Stroszek sont un seul et même individu. De sorte qu'il n'y a plus de performance d'acteur : Bruno S. ne « colle » pas à son personnage – il est ce personnage. Que la vie de Bruno se poursuive ailleurs, secrètement, et que le film ne reproduise jamais qu'une tranche finie de cette vie, il n'empêche que cette vie vient bien d'elle-même se reproduire pour et dans le film et dans l'extériorité nécessaire à elle de celui-ci ; que, formellement, le film se présente comme le double réalisé de cette vie. Si, du coup, on retrouve ici la dualité constitutive du film, c'est à un degré supérieur de la spirale – non plus comme sujet référentiel ou comme procédé de mise en scène, mais comme disposition inhérente au cinéma (au medium) par laquelle l'existence duelle d'un sujet va se réaliser. En toute rigueur, le récit de *La Ballade* ne se distingue pas de l'expérience originale qui l'a motivé et qui vient s'y *résumer*, d'autant que Bruno rejouant sa vie pour la caméra d'Herzog, la rejoue en même temps pour lui-même. La double identité de Bruno se lit et se restitue bien dans le film comme propre à Bruno. Bruno S. et Bruno Stroszek sont peut-être le même individu dans la réalité extérieure et dans le film, le titre allemand de *La Ballade* n'en est pas moins, crûment, *Stroszek* et le nom de l'acteur reste Bruno S... Mais la dualité psychique de Bruno – comme son redoublement par la mise en scène – vient s'articuler sur la dualité ontologique qui définit le rapport du cinéma au réel, dans la fin assignée à celui-ci de reproduire, de redoubler – et, si possible, en sa fiction, en mieux – le monde. A travers l'homologie du sujet Bruno et du support de sa biographie (et sans doute fallait-il cette proximité de l'un à l'autre), par delà la concréité du contenu, c'est ce point ultime, cette fin extrême de refaire, de recréer le monde, qui est désigné. Ce que vient clairement nous dire *La Ballade de Bruno*, après McLuhan, c'est que le medium est le message. Ce à quoi s'exécute Herzog en réalisant *Stroszek*, c'est à refaire, par une opération de magie noire, la vie de Bruno, c'est à fabriquer à partir de l'être premier de Bruno S., un être second, Bruno Stroszek, qui va suivre le premier et s'y substituer comme son double *diabolique*. L'effet secondaire de ce procès de recréation – qui produit simultanément les deux Bruno – c'est la constitution de Bruno S. dans son être propre comme *référent induit* par le film, comme simulacre de Bruno Stroszek. Le réel et l'imaginaire ne sont pas seulement dans un rapport de confusion où ils se perdraient, ils se produisent dans une inversion de leur hiérarchie.

Que le film soit un duplicata de la réalité n'est certes pas une nouveauté : Walter Benjamin *(L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique)* a très tôt montré que la reproduction est essentielle au cinéma, que, lors de son avènement, la perception de la réalité devient celle de sa reproduction mécanique où la réalité va se décomposer, dans l'unité de son temps et de son espace, en sa reconstitution spectaculaire ; enfin, que le cinéma vient prendre sa place dans une configuration sociale (technique et esthétique, politique et économique) précise. Le cinéma documentaire et, plus globalement, le cinéma direct nous ont habitués à la retranscription des faits réels, dans le temps même de leur déroulement. Par ailleurs, l'histoire du cinéma ne manque pas de biographies. Mais le film d'Herzog est plus qu'une biographie – même s'il nous rapporte l'expérience d'un homme – il n'est pas non plus l'autobiographie de Bruno (Herzog reste l'auteur du film, le maître de la réalisation), de cette vie, il est le *remake*. Dans le film documentaire, le réalisateur tend à s'effacer, il veut nous faire croire que le procès filmé est tel, dans sa réalité, qu'il est représenté dans le film. Il y réussit presque, dans la mesure où, dans ce cas, la mise en scène se réduit à une mise en cadre (le son synchrone, l'absence de commentaire renforceront cette impression). C'est qu'en effet, pour le film documentaire strict, dans sa définition authentique, il n'y a pas de direction d'acteurs – ceux-ci, à proprement parler, n'en sont pas : ils sont les agents d'un procès dont l'enregistrement cinématographique se fait, en quelque sorte, malgré eux et dans l'autonomie d'une certaine distance. En tout cas, la finalité des faits n'est pas leur enregistrement ou leur reproduction sur un film ; la caméra se tient vis-à-vis d'eux dans un rapport d'accidentalité. La définition du cinéma direct est, elle, beaucoup plus floue – on peut même se demander si cette catégorie a eu, un jour, une pertinence de sens. *Grosso modo*, on peut dire, à travers la multiplicité des formulations empiristes du « direct », que la différenciation du cinéma direct au cinéma de mise en scène classique relève d'arguments – pour ne pas dire parfois d'arguties – techniques, eux-mêmes peu nets et de moins en moins évidents : en réalité, cette distinction n'a fait elle-même que traduire, à une époque donnée et maintenant sans doute finie une différence d'approche de la réalité à partir de techniques et d'usages de techniques différents. L'apport réel du cinéma direct, c'est par-delà la promotion de certains procédés techniques, d'avoir montré, indirectement et malgré soi (par son détour), que fondamentalement, du point de vue de l'esthétique du film, il n'y avait pas de différence entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire ; que toujours une prévalence du procès d'observation au procès observé déterminait le mode de réalisation des films ; que la réalité matérielle saisie par l'objectif de la caméra venait se plier et s'adapter aux exigences de la réalité filmique – bref s'y restructurer. Autrement dit, le cinéma direct a montré que tout film s'agençait formellement comme un discours et que tout fait brut, dans son enregistrement cinématographique, venait, à titre d'argument ou de preuve, d'indice ou de référent, se loger dans ce discours, y puiser son véritable sens, et le produire du même coup. Mais dans l'idéologie du « direct » (et notamment dans son slogan premier de « cinéma-vérité », qui entendait par là bien autre chose que le sens qu'y donnait Vertov), une exigence s'affirmait : celle d'approcher au plus près de son être la réalité. De faire, par un redoublement parfait de la réalité, du cinéma... qui ne soit plus du cinéma.

Le film de Werner Herzog n'est pas un documentaire, ni non plus, dans sa réalisation, un film de cinéma direct – si cela a un sens. Sa mise en scène, dans la rigueur et l'élaboration achevée de sa construction, ne se dénie pas, ni ne se cache. Surtout, l'histoire de Bruno est rejouée par Bruno lui-même et pour le film, dans son contrôle par Herzog. C'est, on l'a vu, ce qui distinguait *La Ballade de Bruno* d'une biographie et aussi d'une autobiographie. Bruno est Bruno, Scheitz est Scheitz, un des deux proxénètes est effectivement proxénète, etc. : dans *La Ballade de Bruno* toute une réalité, dans son histoire et avec ses propres personnages, se répète : la doublure de sa mise en scène s'en présente, en définitive, comme la réplique exacte. Le film n'en est pas moins, dans sa clôture et dans sa circulation, spécifiquement un film : son origine et son procès n'y sont pas (ou peu) lisibles. Leur discrétion a valeur de secret.



La Ballade de Bruno

Cette distance du redoublement qu'est le film à la réalité qu'il redouble signifie le dédoublement achevé de cette réalité – puisque ce qui caractérise cette œuvre, c'est qu'une réalité, dans ses composantes propres, y trouve une existence seconde, s'y reproduit d'elle-même, en différé, à la fin même de sa reproduction, de sa recréation.

Le cinéma a bien pu, à ses débuts, être fasciné par la reproduction et la mettre directement en scène (le prestidigitateur Méliès s'attachant à reconstituer les actualités de son époque *en studio*, le cinéma expressionniste allemand (est-ce un hasard ?) s'évertuant à porter sur l'écran, de *Caligari* au *Golem*, de *Homonculus* à *L'Etudiant de Prague*, la réalité fantastique du Double, comme malédiction de l'artificialité ou comme propriété diabolique de l'âme) ; il a bien pu encore, par la suite et ailleurs, par des voies détournées (de la théâtralité hollywoodienne au documentaire en « direct »), prétendre nous restituer la réalité d'un événement ou d'une histoire comme si on y était ; sans doute *La Ballade de Bruno* vient logiquement s'inscrire dans cette suite – mais si, pour nous, le film de Herzog a valeur d'événement, c'est que d'emblée, et dans son projet même, il est effectuation pratique de cette opération de dédoublement, que s'y crée, et dans la chair vive de son sujet réel, son double, que ce double, dans sa mise en circulation, vient prendre la place de l'original – et, précisément, que ce dernier disparait, s'efface derrière son double. Ce principe de simulation dans l'indéfinition de son produit (s'y efface la frontière qui sépare réel et imaginaire) est donc vraisemblablement à l'œuvre dans tout film ; sans doute est-il constitutif du cinéma dans son être même. Il n'empêche que, à ma connaissance, jamais son énonciation n'a été aussi forte et aussi claire – aussi opératoire et aussi effective. On est loin ici, tant au niveau du projet que du résultat terminal, d'une « impression de réalité » ou d'un « effet de vraisemblance », formes négatives ou déformées de la simulation – ou de la magie illusionniste des premiers cinéastes. Encore une fois, ce que désigne ici Herzog, ce n'est pas l'effet d'une technique, ni son efficacité – mais la réalité *princeps* structurante du medium lui-même.

Excès de réalisme des plans où s'engendre « l'inquiétante étrangeté », densité du sens où se lit, à fleur de peau, la réalité simulacresque du cinéma, démiurgie du cinéaste, *La Ballade de Bruno* produit encore du sens. Herzog se sert de la simulation, comme disposition fondamentale du cinéma, de ce seuil où réel et imaginaire s'absorbent réciproquement et se résorbent l'un dans l'autre – pour nous signifier l'être divisé de Bruno, et pour le diviser à nouveau. La conjonction formelle du mode de fonctionnement filmique au drame propre de Bruno (conjonction qui se lit clairement dans l'identité de Bruno Stroszek à Bruno S.) aboutit non pas à un délire, mais, autour de cette configuration, à un ramassement des signes sur eux-mêmes et à leur contrôle en profondeur. Le lent développement des situations dans l'ensemble de leurs aspects et de leurs implications est le fait d'une logique de la circonvolution. Herzog enveloppe sa créature duelle Bruno dans un réseau d'images et de scènes, dans sa manipulation, il le retourne sur lui-même – comme le médecin auquel Bruno est venu se confier, après l'agression des proxénètes, enveloppe les prématurés dans un lacis de gestes et d'attentions. Bruno, bien sûr, adhère à ce projet.

Mais, on le sait, plus Bruno s'accroche, plus ça décroche. L'histoire de Bruno, lentement et en des plans denses, se refait et se revit sur la pellicule, seconde peau. Pourtant Bruno ne se ramène pas au film. Il lui est une épaisseur propre – essentiellement psychique – qui résiste à la transparence de sa duplication sur la surface vierge de la pellicule et qui, au terme du film, reste. Et du pacte qui le lie à Herzog, nous ne savons finalement rien. En quelque sorte, le film de Herzog est trop beau, trop bien achevé, trop bien ficelé, pour que, quelque part, une limite n'en soit point tracée. Cette limite, c'est peut-être la dualité même de Bruno qui la fixe, tandis que ce dernier, en s'exposant au regard du cinéaste, silencieusement se retire. Bruno, à l'issue du film, demeure une énigme. Comme Kaspar Hauser.

Yann LARDEAU.

1. Lorsque Bruno, revenu de prison, retrouve son piano, celui-ci est d'emblée appréhendé sous le signe de la mort : « Que va devenir le piano », demande Bruno, « quand Bruno ne sera plus ? » D'une certaine façon, tous les rapports de Bruno à l'Autre (et donc y compris à lui-même) participent de cette ambivalence : tout être, personne ou objet, est vécu, simultanément et anxieusement, par Bruno, comme immédiatement vivant et bientôt (déjà) mort : les fugues d'Eva fuyant ses proxénètes la rendent à la fois intensément présente et toujours potentiellement absente ; Bruno et Eva sont à peine logés dans le Wisconsin qu'on menace de leur retirer leur maison : les traites n'en ont point été payées. Surtout, dans le finale, dans la folie de ce decorum où tout, ensemble, se détraque, Bruno lui-même apparait comme un véritable mort-vivant, zombie perdu dans le délire de ce *dreamland*.

Notes sur d'autres films

L'Œuf du serpent


L'Œuf du Serpent.

Bergman a beau dire que son film doit être lu à la lumière du présent, on aura du mal à faire abstraction de l'Allemagne de 1923 (qui n'est pas, pas vraiment, comparable à la Suède de 1977, même du point de vue de celui qui ne paie pas ses impôts). Il est d'autant moins fondé à dés-historiser son film que celui-ci, à la différence de *La Honte* ou du *Silence*, ne peut être lu comme une méditation abstraite sur la condition humaine puisqu'il est doté (chose rare chez Bergman, due sans doute aux exigences de la grande production internationale) d'un référent historique, le même, à peu de choses près, que dans un film qui lui est nettement supérieur, *Cabaret*.

Mais là où *Cabaret* donnait à percevoir matériellement la montée du nazisme à l'intérieur d'un même spectacle ou d'une chanson (*Cabaret* n'est pas « une comédie musicale *plus* de graves problèmes humains » mais ces graves problèmes en tant qu'ils sont aussi *de* la comédie musicale), là où donc Bob Fosse repense le « genre », Bergman, faisant outrageusement fond sur le supposé-savoir de son public, produit le film le plus empoissé de prévision du passé vu depuis longtemps. Au point qu'il faudrait se demander jusqu'où il faut remonter dans l'histoire de l'Allemagne (Bismarck, Luther, Othon le Grand ?) pour sortir de la zone dite « montée du nazisme ». Cela est fatigant (les pitreries rétro de Cavani sur Nietzsche ou de Russell sur Mahler n'ayant, on s'en doute, rien arrangé).

Cette prévision du passé préside au film tout entier. On y voit le héros, Abel Rosenberg, plusieurs fois étranger (Américain en Allemagne, Juif, enfant de la balle, alcoolique) accéder à une sorte d'altérité radicale qui le transmue – dans la voix off du dernier plan – en une sorte de Juif errant. Tout ce qui arrive à Rosenberg lui arrive sous la double forme : *il n'est pas possible que quoi que ce soit m'arrive/je savais bien – j'ai toujours su – que quelque chose allait m'arriver.* L'alcoolisme où il baigne permet un autre tour de vis obsessionnel : est-ce que cela m'est déjà arrivé ou dois-je continuer à avoir peur ? Voir à cet égard la scène où, cuisiné par le policier, il est soudain « frappé » par l'idée qu'on ne l'accuse de tous ces crimes *que* parce qu'il est juif et où la violence même de sa réaction et la fuite éperdue vers le piège (où il s'enferme lui-même) ont le sens d'un « je sais bien – mais quand même ».

Même situation pour le spectateur qui sait très bien où le film le mène (montée du nazisme), mais que le cinéaste (le Maître) contraint à redécouvrir son supposé-savoir sous forme de mauvaises rencontres (le cheval dépecé, la mise à sac du cabaret) à des moments où, pourrait-on dire, il a un peu relâché son attention, abaissé sa garde. *La peur* (peur d'être surpris par ce qu'on connaît déjà, peur d'avoir peur) devient pour Abel Rosenberg comme pour le spectateur le moteur du film, ce qui fait fuir en avant, fuir vers la fin immonde *mais connue*, apocalypse sourdement désirée en tant qu'elle vient résorber les moments traumatiques d'une fiction passablement retorse.

Il faut donc voir dans *L'Œuf du serpent* une sorte de serial *idéologique rétro*, genre peut-être d'avenir. Dans un serial, l'enjeu est toujours un secret, lourd de conséquences collectives, consigné dans des corps individuels. Les grands serials étaient contemporains des frayeurs qu'ils mettaient en scène (Lang bien sûr, mais aussi Gance ou Feuillade). Il n'y avait pas de recul. Pour Bergman, quarante ans après, il ne s'agit plus de secret mais du défilé, une par une, des idées reçues sur la montée du nazisme (tout ce qui répond au hideux mot d'*idéologème*, signaux discrets d'idéologie). L'aspect « serial », en revanche, est le plus réussi et le plus surprenant du film (confrontation finale entre Rosenberg et Vergerus, projection des films, cyanure, etc.) dans la mesure où l'intrication du biographique (Vergerus et Rosenberg sont des amis d'enfance), du sentimental (Vergerus aime Rosenberg) et du discours politique (Vergerus, savant fou, futur Mengele) fait corps.

L'Œuf du serpent, film totalement réactif, est une anti-fiction de gauche. L'enquête (policière), l'investigation, la volonté d'élucider le mystère n'ont pas pour moteur le goût de la vérité, le désir de dénonciation et de vision claire, mais la *peur*. Le peu bavard Abel Rosenberg (promu, du fait de sa quasi-mutité, au rôle d'embrayeur) ne veut pas la vérité (qu'il connaît depuis toujours) mais *sa* vérité qui est de voir l'immonde, face à face, au plus vite, et d'en soutenir le spectacle. C'est ce à quoi il parvient au spectacle des films de Vergerus où, pour un peu, il se voyait lui-même. Art poétique de Bergman : montrer n'a qu'un sens, qui est de conjurer la peur.

C'est d'ailleurs ce que le policier joué par Gert Froebe théorise parfaitement dans une scène où il essaie d'expliquer à Rosenberg que c'est la peur seule qui fait de lui un policier consciencieux. En effet, dit-il, si tout le monde continue comme si rien n'était, et même avec zèle, les tâches quotidiennes, peut-être évitera-t-on le pire, non en l'affrontant, mais en se retirant le temps d'y penser, donc de le craindre et, qui sait, d'y succomber. Film sur la nature *active* de la peur. Programme de résistance on ne peut plus minimum.

S. D.

Orca

Orca a été pensé un peu comme l'anti-*Jaws*. Là, une communauté vacancière américaine était attaquée par de gros poissons paranoïaques (les requins étant des poissons, et non des mammifères comme l'orque épaulard), ici une communauté de pêcheurs canadiens est perturbée par la vengeance d'un cétacé qui donne à un personnage melvillien, Richard Harris (dont on ne sait jamais s'il se prend pour Marlon Brando ou pour le capitaine Achab) l'occasion de réinventer l'idée du péché originel, et d'accomplir ainsi sa destinée de grand pêcheur. Le péché originel, dans l'affaire, c'est que les bêtes ne parlent pas, d'où se fonde sans doute l'idée de l'Homme. Mais la ficelle du scénario consiste précisément, sous couleur d'un vague propos écologiste, à donner à la science le pouvoir de les faire parler, et de faire avouer du même coup sa faute à l'Homme. La science, pour la circonstance, étant incarnée par Charlotte Rampling (très chic dans ses ensembles « Iceberg ») qui, étrangement, évoque un peu la Tippi Hedren des *Oiseaux*, le génie retors d'Hitchcock en moins, avec cette différence que Tippi Hedren est vouée par la fiction à devenir un oiseau en cage, tandis que Charlotte Rampling voit les choses d'un peu plus haut, du côté de la science, et du côté du pouvoir (on pourrait appeler cela le discours du cadre, celui qui met tout le monde dans le même bain, ou dans le même aquarium).

Ce très mauvais film, où alternent comme par décision d'un ordinateur excentrique, des scènes sociales, des scènes romanesques et des scènes d'horreur qui ne se nouent jamais, ne me retient que dans la mesure où son caractère racoleur participe de quelque chose comme une visée juste à l'endroit de la demande des spectateurs : le public de cinéma aime l'aventure, la passion, et une certaine violence scénographique qui manque si péniblement aux films actuels. Les trois ici servies comme au self-service, où il y en aurait un peu pour tous les goûts, sans ordre d'entrée autre que celui programmé par les nécessités idéologiques du récit. Un étrange récit, tout de même, comme hanté par la nostalgie d'une certaine sauvagerie dont participeraient l'indien et le pêcheur artisanal, et où les bêtes ne sont si agressives que parce qu'on les prend pour des sauvages, dans un grand fantasme de génocide. C'est pour cela qu'elles protestent, en balançant à la gueule des humains le signifiant-maître famille. Etrange méditation sur le devenir-famille des bêtes en mal d'humain, qui n'est peut-être que l'appât tendu par la science, du côté du manche, pour faire accepter aux humains leur condition de *suppôts du discours scientifique* : le triomphe du discours écologique, ce pourrait être cela, un système homogène de gestion simultanée des énergies naturelles et sociales, assorti d'une religion naturaliste. Le capitalisme tend vers cela, particulièrement dans le Nouveau Monde.

J.-P. O.



New York New York

Depuis quelque temps, lors de la projection de comédies musicales, une partie du public applaudit à tout rompre aux numéros chantés et dansés les plus réussis. Ces bravos sont évidemment intempestifs, ils créent une confusion pénible entre le spectacle, art vivant et communautaire, art d'échange entre le spectateur et l'artiste, et le cinéma, art qui comporte un certain coefficient de mort : le film tout préparé, artificiellement animé. Art pervers : je sais que tout cela n'est que faux mouvement, mais je veux y croire quand même. Et c'est parce que je sais tout cela que je ne montrerai pas ma croyance à mes voisins de fauteuil : j'applaudis *en silence*, dans mon for intérieur, en vertu d'un pacte personnel que j'ai passé avec le réalisateur. Dans cette mesure les numéros chantés et dansés de la comédie musicale portent cette perversion à son comble : comme si c'était vraiment du spectacle. Et plus ça bouge sur l'écran, et moins, moi, spectateur, je bouge, obéissant par là à mon éthique de spectateur de cinéma. Applaudir c'est se dérober à cette éthique, se refuser à la vérité du désir cinématographique et y *suppléer* par une manifestation empruntée ailleurs. En dehors de toute dimension d'échange propre au spectacle vivant, ces applaudissements apparaissent alors comme une simulation très précisément hystérique d'un rapport de désir qui, dans ce cas, ne peut être que forclos Et c'est du même coup l'objet aimé (le « musical ») qui se détache de sa dimension symbolique – cinématographique (soit, en un mot rapide, de sa position au lieu de l'Autre) pour devenir une défroque, un objet culturel. Il peut alors devenir question de la *posséder*.

C'est dans ce contexte qu'il faut considérer New York New York, évocation du cinéma-spectacle des années 40 à 50. Scorsese avait déjà abordé ce sujet dans *Alice n'est plus ici*, qui nous contait l'histoire d'une Américaine moderne dont la fugue aboutissait à un renoncement à son rêve de carrière artistique. Inversant un des thèmes privilégiés de la comédie musicale, cette histoire était représentative d'une Amérique de la désillusion, de l'autocritique, par opposition à l'Amérique du « musical », celle de la conquête et de la réussite d'un spectacle. Aujourd'hui que le « musical » est, selon toutes les apparences, bien mort, Scorsese y revient, cette fois de façon beaucoup plus moderne. En effet *New York New York* met en scène le rapport du cinéma américain d'aujourd'hui (représenté par Robert de Niro) avec le cinéma américain d'hier (incarné par Liza Minnelli) dans son aspect de cinéma-spectacle. En France nous commençons à être habitués, depuis la sortie de films comme ceux d'André Téchiné ou de Benoit Jacquot, à ce regard neuf sur le passé. C'est sans doute la raison pour laquelle le film a été applaudi par la critique, même si certains commentateurs ont estimé qu'il était raté. Cependant ces films français sont des œuvres d'amour compliquées (et aussi d'un amour compliqué), ce qui n'est pas le cas de *New York New York*, même si y sont présents, comme dans des films cités, bon nombre de ces effets connotatifs du cinéma du passé, qui sont comme la marque de la modernité d'aujourd'hui : couple de danseurs « vus d'en haut », bribe d'un grand spectacle, lumières spéciales, etc.

L'enjeu de *New York New York* est beaucoup plus brutal. Il s'agit de *posséder* le cinéma-spectacle incarné par Liza Minnelli, de la même manière que les spectateurs enthousiastes des comédies musicales que j'évoquais plus haut. Significatives à cet égard sont les scènes où Robert de Niro fait le pitre devant Liza Minnelli ; applaudissant longuement, seul et trop fort, à une prestation de la chanteuse, tentant de l'approcher par un baratin insistant et interminable, l'embrassant à n'en plus finir, consommant théâtralement et ridiculement le mariage, etc. Par ces scènes de malaise, sans réelle durée, de pure simulation, où le manque à posséder la femme-spectacle est poussé jusqu'à l'insupportable, le film acquiert une sorte de dimension tragique et devient réellement intéressant. C'est peut-être la première fois que l'agitation racoleuse que l'on reproche à juste titre au cinéma américain d'aujourd'hui est mise en perspective, référencée à l'exemple du « musical » dont, du côté du spec-



New York, New York, de Martin Scorsese.

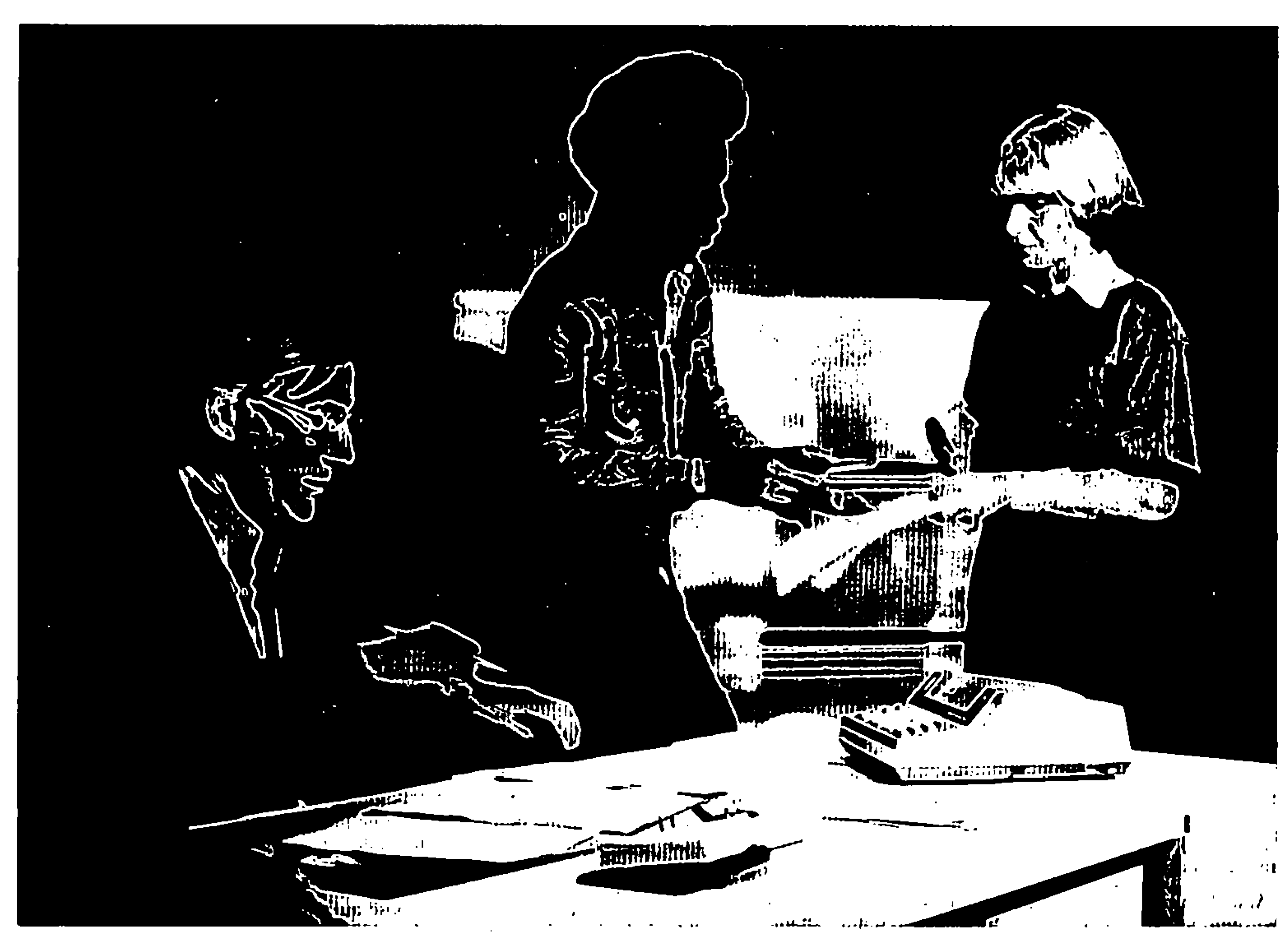
tateur, elle est le pitoyable écho. Et ce film est encore moderne par la présentation d'une hystérie d'acteur, sans doute spécifiquement « masculine », qui prend son modèle dans l'hystérie du spectateur actuel de comédies musicales.

Mais là où ça se gâte, c'est dans la tentative sournoise d'installer le personnage joué par Robert de Niro dans le statut aimable de victime. De Niro est saxophoniste de jazz, musique ici donnée comme « véritable », réellement productive, ayant fait naître les chansons à spectacle (comme celle qui donne son nom au film) lesquelles, de façon ingrate, l'ont pillée, dénaturée, popularisée, en un mot : *spectacularisée*. La rivalité des deux styles de musique est ainsi présentée comme un duel entre la vérité et le mensonge, et il y a des moments du film où la vérité (le jazz) s'essaye à se rendre aussi filmable que le mensonge (*cf.* les plans sur Robert de Niro en action dans les moments forts d'une improvisation). Ainsi le personnage joué par de Niro occupe-t-il la position du spectateur d'aujourd'hui, condamné à simuler le cinéma du passé incarné par la femme-spectacle. Mais en même temps, subrepticement, abusivement, ce cinéma-spectacle est présenté dans le film comme le cinéma du mensonge et opposé au cinéma d'aujourd'hui qui détiendrait « la vérité des choses » (la vraie musique, le vrai cinéma) scandaleusement dénaturée par la femme-spectacle. De cette position de vérité qui est la position du spectateur actuel c'est alors tout le cinéma, comme art du mensonge, qui se trouve condamné. Avec les applaudissements des spectateurs comme avec les pitreries de Robert de Niro, il n'a donc que ce qu'il mérite.

B. B.

(Ces notes ont été rédigées par Bernard Boland, Serge Daney et Jean-Pierre Oudart.)

Entretien avec Sidney Sokhona
(Safrana)



Safrana ou *Le Droit à la parole*, de Sidney Sokhona (au centre). A gauche : Gérard Guérin.

Nous rappelons que nous avons parlé de *Safrana* dans notre numéro 272, page 53 (S. Toubiana).

Cahiers. – *Comment as-tu eu l'idée de ton deuxième film,* Safrana *ou* Le droit à la parole, *et comment as-tu réussi à le monter ?*

Sidney Sokhona. – Je pense que, profondément, c'est un film que je n'aurais pas pu faire si je n'avais pas fait *Nationalité : Immigré.* Le film a été monté en dehors des productions normales, mais un peu mieux que *Nationalité : Immigré.* Là, il n'y avait presque rien, pour *Safrana* il y a eu l'argent de la vente du premier à deux ou trois pays. L'équipe technique et les gens qui jouent dans le film ont accepté de travailler en participation. Quand le film a été tourné – le tournage a été terminé en dix-neuf jours, à Paris et en province –, le ministère de la Coopération (tous les cinéastes de peau noire sont passés par là), qui en général achète les droits non commerciaux des films africains avant le montage et tire des copies pour les centres culturels en Afrique une fois le film terminé, a payé le laboratoire au vu d'un dossier de deux pages qui expliquait un peu ce qu'on voulait faire, mais d'une manière très modérée. Aujourd'hui, le film est fini et le ministère ne veut plus en entendre parler. Bon, c'est fait, c'est fait. On l'a présenté au C.N.C. et on a obtenu, dans le cadre de l'Avance sur film terminé, 100.000 francs. Ces 100.000 francs servent à payer les gens et une partie du gonflage. Le distributeur complètera. En tout, le film a coûté 300.000 francs sans le gonflage – 400.000 avec.

Cahiers. – *Ce qui différencie ton second film du premier, c'est d'abord que c'est une fiction. D'autre part, c'est une fiction qui se réfère à quelque chose qui s'est passé dans le réel, ces stages de travailleurs africains à la campagne. Peux-tu en parler ?*

Sokhona. – Dans *N. : I.*, il y avait déjà un parti pris de fiction. Demain, si je fais une histoire complètement en dehors de l'immigration je la tournerai à cent pour cent comme fiction. Pour deux raisons. D'une part, les gens à qui je m'adresse, c'est-à-dire l'immigration elle-même, avec en plus l'éventualité d'une sortie de ces films en Afrique noire : une masse de gens qui n'ont pas la possibilité de suivre un commentaire rapide, de lire le français, ni même d'entendre les mots prononcés par des acteurs. Cela va contre le documentaire puisque le documentaire c'est plus de la parole que de l'image. A travers la fiction, au contraire, même si on ne comprend pas les paroles, on a une chance de suivre une personne qui entre par une porte, sort par une autre, et à partir de là de comprendre un minimum de choses. La seconde raison, c'est que le biais de la fiction casse un peu le cinéma traditionnel de gauche, où les gens devant la caméra n'arrêtent pas de parler. Je pense qu'un film politique – ou engagé – peut utiliser d'autres armes, toucher un grand nombre de gens et surtout tenir compte du cinéma. Les gens qui vont voir un film, bien sûr ils vont voir tel sujet mais le sujet il faut arriver à l'exprimer d'une manière qui sera ressentie très simplement. Les films dont je parle, ou bien on les aime ou bien on les rejette complètement parce qu'ils n'ont rien à voir avec le cinéma, parce que c'est plus un discours, un livre, qu'un film.

Cahiers. – *Au lieu d'avoir recours à une sorte de grand scénario militant, tu as construit aussi bien* N. : I. *que* Safrana *comme une suite de petits scénarios, chacun immédiatement lisible, qui s'emboîtent et se décrochent...*

Sokhona. – Pour *N. : I.*, il y avait quelques petites scènes écrites mais on ne peut pas dire qu'il y avait un découpage. *Safrana* a été plus écrit, sauf la partie « campagne » qui ne l'était pas du tout, à part le dialogue des stagiaires. Les paysans étaient tout à fait libres de ce qu'ils disaient. Ces paysans, j'ai essayé de les intégrer dans une fiction – dans laquelle, bien sûr, ils sont maîtres de leurs paroles. Ce n'est pas un reportage, même si c'est du direct, même si je ne savais pas ce qu'ils allaient dire quand je tournais.

Il y a plusieurs cinémas de gauche. Quand on voit les films faits en France, en Amérique latine... il y a plusieurs styles. J'ai rejeté catégoriquement un style qu'on retrouve souvent en France : parler un texte devant la caméra. D'emblée, la chose est théorique, pas concrète. S'il s'agit d'une grève, quelqu'un en parlera pendant vingt minutes et on la montrera pendant deux. Quand j'essaye de dénoncer la prostitution par exemple, je la mets en scène. Ça fait partie d'un ensemble de choses en face desquelles il y a une lecture cinématographique, pas seulement politique.

Cahiers. – *Ce que tu décris, c'est la manière dont étaient faits les films militants il y a quelques années. Aujourd'hui, il y a, je crois, un retour presque généralisé à la fiction.*

Sokhona. – Quand je faisais *N. : I.*, vers 1972, ce cinéma existait. Que les gens reviennent à une autre forme de cinéma, tant mieux. Depuis *N. : I.*, j'ai essayé de confirmer cette tendance, d'arriver de plus en plus à la fiction.

Dans *Safrana* il y a deux parties. Le stage, c'est l'élément premier du film, c'est quelque chose de nouveau : le fait que des Africains vont quitter Paris, faire des stages d'agriculture, veulent retourner s'insérer dans la réalité de leur propre pays, c'est tout à fait nouveau. Mais *Safrana*, c'est aussi l'explication : pourquoi ces gens ont cette idée-là, comment ils y sont arrivés. Si on ne parlait pas de ça, les gens ne comprendraient rien au film. C'est un film où on parle des stages d'agriculture et dont les trois quarts portent sur autre chose. Ce qui est très important pour moi, c'est qu'à l'époque où j'ai fait *N. : I.*, l'étape où en était l'immigration a permis d'arriver à celle qu'on voit un peu dans *Safrana*. Les grèves des foyers Sonacotra, la politisation des immigrés, c'est ça qui les a poussés à aller au-delà, à poser le problème de leur insertion dans leurs pays d'origine. Entre 1966 et 1972, il était inimaginable – à l'époque j'habitais dans un foyer – qu'un immigré d'un foyer dise : « Je vais faire un stage d'agriculture. » Comme il est dit dans le film, l'immigration n'a pas servi seulement à nous aliéner mais aussi à nous apprendre à avoir honte de ce qu'on était avant. Tout immigré qui n'a pas réellement pris conscience revendique plus le côté ouvrier que le côté agriculteur, aujourd'hui. C'est une position bonne ou mauvaise, ça dépend d'où on se place. Par rapport à l'Afrique, ceux qui sont la force, les bras dans ces régions-là, rejettent l'agriculture. Il faut dire que c'est aussi la politique pratiquée sur place qui produit cela. Pour moi, ce qui est positif dans *Safrana* c'est que les gens, en prenant conscience politiquement de la réalité, se posent la question de l'identification à eux-mêmes : qui je suis et à quoi j'appartiens ?

Donc ce stage d'agriculture existe, a été effectué. Le film a été fait avant que ces stages aient lieu ; juste après le film, un stage a été fait par quatorze Africains du Mali, de la Haute-Volta, du Sénégal, de la Côte d'Ivoire, mais qui sont tous partis depuis le 5 novembre 1977 au Mali. Ils ont choisi ce pays parce que c'est une des régions les plus pauvres d'Afrique et ils sont en train de faire leur première expérience. A l'heure actuelle c'est la saisons des récoltes. Ce qui a été positif pour moi dans ma collaboration avec eux c'est que ce sont des gens qui avaient une analyse assez juste de la situation. Quand ils ont décidé de faire ce stage, et du fait qu'aujourd'hui le chômage s'accentue, le gouvernement français s'est dit que c'était peut-être le biais pour ramener les Africains en Afrique et il leur a proposé des bourses qu'ils ont refusées. Ils ont fait ces stages avec leurs propres moyens, directement avec les paysans, sans passer par les écoles. Leur idée était d'apprendre ici le minimum qui soit adaptable aux conditions économiques et politiques de chez nous et à partir de là, – les communautés villageoises existant naturellement en Afrique –, d'arriver dans un village et de travailler. Le projet était de travailler deux ans là, puis d'aller dans un autre village apprendre à d'autres gens ce qu'ils savent. Parmi les quatorze il n'y en a pas deux qui aient choisi la même spécialisation, l'un c'est l'irrigation, l'autre l'élevage, etc.

Il faut dire que dans *Safrana*, j'essaie aussi de montrer chez ces stagiaires le moment où ils n'avaient pas la capacité politi-



« . . Ces gens qui font des stages, pour moi c'étaient plus des gens qui viennent se renseigner, faire des interviews, des journalistes en quelque sorte » *(Safrana)*.

que de faire ce stage. Qu'est-ce qu'ils étaient à l'époque ? J'ai essayé de tracer la vie de chacun avant, quand il était éboueur, O.S., manœuvre, chômeur, ses rapports avec les immigrés, avec les Français. Le stage qu'ils ont fait a été vrai. Ils sont allés voir des paysans-travailleurs, ils ont travaillé avec eux. Ce que j'ai voulu mettre dans le film peut sembler presque utopique comme point de départ : l'idée que des Africains vont faire des stages chez des paysans français – puisque la réalité économique de chez nous n'est pas du tout la même. C'est pour cela qu'au début du film il est dit que c'est à nous d'adapter ce qui existe ici aux conditions de chez nous. Ces gens qui font des stages, pour moi c'étaient plus des gens qui viennent se renseigner, faire des interviews, des journalistes en quelque sorte.

Cahiers. – *Effectivement, nous avons été très étonnés de ne jamais les voir travailler.*

Sokhona. – On n'a rien voulu préparer. On est resté moins d'une semaine. Je suis arrivé avec ceux qui posent les questions et les paysans répondaient comme ils en avaient envie. Ces gens dans le film étant des stagiaires, j'ai voulu qu'ils se comportent comme des journalistes et que, du point de vue habillement, ils portent des chaussures de tennis par exemple. Ils ne travaillaient pas mais posaient des questions. Pour moi ce qui est important, ici, dans l'agriculture française, c'est le passé historique. Chez nous, l'agriculture n'est ni mise en valeur ni même encouragée à l'heure actuelle mais les paysans français peuvent nous dire ce qu'était la paysannerie ici il y a cinquante ans, ce qu'elle devient aujourd'hui, alors que le petit paysan n'existe pratiquement plus, que tout le monde devient ouvrier-paysan. Pour nous, tout ceci est très important : ceux qui vont faire face à cette réalité sur place doivent s'attendre à tout cela. Par le biais de la colonisation et des gouvernements en place tout est calqué sur l'Occident. Aujourd'hui, le travail de la terre n'est pas encouragé mais, demain, comme il est dit dans le film, de gros propriétaires terriens peuvent venir, avec l'appui du régime, et transformer les paysans et les fils de paysans en ouvriers agricoles. C'est pour ces raisons qu'il me semble plus important d'aller poser des questions sur le passé, sur l'expérience et sur la réalité d'aujourd'hui que de passer trois mois sur un tracteur – surtout si, en rentrant chez nous, il n'y a pas de tracteurs...

Cahiers. – *Par rapport à ce que tu viens de décrire de la fiction de ce film, quelles réactions as-tu eues de la part de gens politisés, de militants ? Est-ce qu'ils comprennent ton projet ? Est-ce qu'ils l'approuvent ?*

Sokhona. – Jusqu'à présent j'ai fait des projections devant des publics où il y avait une majorité de paysans : ils adhéraient au film, chaque fois, ils soulignaient la façon nouvelle dont le paysan était montré. Toutes les projections faites en province se sont bien passées. A Paris, dans les débats, les gens disaient : les paysans sont trop gentils, ils ne sont pas racistes, alors que dans la partie du film qui se passe à Paris les gens sont racistes ou violents. Et puis ceux qui aimaient beaucoup *N. : I.* ont été surpris que je fasse un film comme *Safrana*, qu'ils trouvent gentil, pas assez violent. Dans l'ensemble ces

réactions me confirment dans ma démarche. Il n'y a pas une direction unique. Les gens attendaient un film dans la lignée de *N. : I.* : mini-prise de conscience et luttes revendicatives. Je continue à assumer complètement *N. : I.*, je le défends comme je défends *Safrana*, mais il faut tenir compte de la réalité des choses, même les gens qui ont lutté et qu'on voit dans *N. : I.*, aujourd'hui ils sont partis dans différentes directions.

Aujourd'hui, l'immigration est presque devenue le beefsteak de tout le monde : certains font des films sur l'immigration parce que ça fait bien, d'autres parce que ça se vend. Il me semble très grave d'autre part, quand on prend l'immigration pour sujet, d'insister sur la misère. Dans *Safrana*, je le refuse, en expliquant que l'immigration en est justement au stade où elle dénonce ce misérabilisme comme un danger. Le Français qui vient voir ce genre de film, c'est très facile de le convaincre en lui disant d'aller voir les gens qui vivent dans des caves dans le 18e arrondissement, ceux qui ont le foie foutu à cause de la tuberculose... Je dis : la réalité ce n'est pas ça mais bien plutôt que l'immigration elle-même a commencé à prendre conscience, se revendique en tant qu'elle-même, prend en mains son propre destin et discute à part entière de sa participation ou non à la classe ouvrière. Que ce soit les journalistes ou les spectateurs, le misérabilisme ne fait que leur donner mauvaise conscience. C'est avec des thèses comme celle-là que depuis la Seconde Guerre mondiale on a séparé la classe ouvrière française des immigrés, et les immigrés entre eux.

Cahiers. – *On a aussi constamment le sentiment, dans la première partie du film, que tous les Français qui font alliance, qui collaborent avec les immigrés, sont en même temps très loin d'eux. Dans ce sens, tu es encore plus radical que dans* N. : I. : *que ce soit sur le rôle du gauchiste éducateur, dans le dialogue du syndicaliste avec l'ouvrier qui quitte l'usine pour faire le stage, dans le personnage du conducteur du camion qui a l'air d'être là tout en n'étant pas là...*



Nationalité : immigré.

Sokhona. – En faisant le film, je n'étais pas certain que celui qui avait aimé *N. : I.* aimerait *Safrana*, ce qui ne veut pas dire que personne ne peut aimer les deux : pour moi *Safrana* est la continuation de *N. : I.* A l'époque où celui-ci avait été fait, par rapport à la réalité de cette époque, il y avait un certain nombre de plans – la construction même du film – par lesquels on était obligés de passer. Pour la première fois peut-être des gens voyaient des choses qu'ils n'avaient jamais vues, donc leur adhésion était beaucoup plus simple.

A mon avis, les gens se posent aussi la question : est-ce qu'un film sur l'immigration doit être du cinéma ? Et ce qui les embête un peu dans *Safrana*, c'est le côté technique. *N. : I.* était en noir et blanc, il y avait une certaine pauvreté voulue – c'est impensable de filmer un foyer d'immigrés en couleurs. La construction de *Safrana* bloque beaucoup de gens. D'autre part, il me semble très faux de vouloir comparer Paris et la campagne. Pour ma part je connais beaucoup mieux Paris puisque j'y habite depuis une dizaine d'années. Les rapports que je montre entre Français et immigrés je les assume complètement, la seule différence par rapport à l'époque de *N. : I.*, c'est qu'alors l'extrême-gauche, même avec ses millions de conneries, intervenait dans les foyers. Il y a eu les grèves des foyers Sonacotra dont on parle dans le film : pour la première fois on a dit aux Français : « Nous, on a fait cela, on vit dans ça, on connaît ça, discutons. » Pour la première fois, les immigrés eux-mêmes décidaient de leurs revendications, disaient aux Français « soutenez-nous » au lieu de s'entendre dire « faites ci, faites ça » par le type qui venait rédiger le tract, comme au foyez Riquet. Il y a quelque temps, les foyers Sonacotra voulaient faire une manif, la gauche a dit qu'il y avait des problèmes plus prioritaires !... Entre Paris et la campagne il y a une très grande différence. Je ne prends pas l'exemple du film mais celui des quatorze camarades qui ont passé six mois chez les paysans, où les rapports étaient très bons. A part quelques Africains qui ont quelques amis français, la majorité des immigrés et des Français n'ont que des rapports de travail. Deux types peuvent travailler dix ans chez Renault, pointer, aller peut-être bouffer à la cantine ensemble, en dehors de ça, chacun prend son bus et rentre chez lui. Les rapports sont des rapports imposés par le patronat, des rapports de violence, on ne peut pas discuter pendant que la chaîne tourne. Alors qu'à la campagne, les stagiaires étaient assumés par les paysans en place, ils partageaient le même salon, la même table pour manger, les rapports ne pouvaient pas être les mêmes. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'il n'y a pas de racisme à la campagne. Mais quand les gens vivent ensemble, ils apprennent plus vite à se connaître, les rapports ont des chances d'être améliorés. Ici, à Paris, même deux Français qui habitent le même immeuble depuis dix ans ne se connaissent pas.

Cahiers. – *Mais le racisme se fait d'un côté* et *de l'autre. Toute la séquence sur le couple français qui drague le Noir c'est la reprise d'un fantasme raciste de* ton *côté...*

Sokhona. – Même un étudiant d'origine africaine ne peut pas comprendre cette scène. Ce que j'essaie de montrer, c'est jusqu'où va l'exploitation. Aujourd'hui encore on va chercher des Noirs ou des Arabes pour satisfaire sexuellement des filles qui ont épousé un vieil industriel par exemple. Tout est rapport d'argent, non seulement le travail de l'immigré à l'usine, mais sa personne même est marchandise. Là aussi tout le monde ne peut pas refuser. Il faut arriver à un certain stade politique, de prise de conscience. Au moment où on sait que c'est un rapport qui ne continue pas, un rapport en vrac, comme ça, aujourd'hui on a besoin de toi, on t'emmène et après tu t'en vas. Beaucoup de travailleurs que je connais peuvent voir cette scène d'une manière positive alors qu'un étudiant qui est à la cité universitaire et qui a la possibilité de sortir avec une fille d'une manière normale ne peut pas intégrer cette scène. Il dira que c'est une invention pure et simple alors que dans n'importe quel foyer tous les types, peut-être pas devant tout le monde, te diront : « Exactement la même chose m'est arrivée. »

Cahiers. – *Ce qui m'intéresse, c'est le statut de la scène dans le film. C'est effectivement une scène tout à fait réaliste mais elle est aussi donnée comme un fantasme que tu jettes à la face des spectateurs. Il me semble qu'il y a une certaine provocation.*

Sokhona. – Dans mon film chacun ressort ce qu'il a dans la poche et dit : « J'ai ça. » Chacun se raconte à lui-même sa propre histoire selon qu'aujourd'hui il est ou n'est pas à ce stade-là, ou à un stade au-dessus. C'est là que chacun sort son bagage. Alors ça peut être violent pour quelqu'un qui n'a jamais



« Exactement la même chose m'est arrivée » *(Safrana)*.

entendu parler de cette histoire-là, mais pour celui qui l'a vécue c'est une farce de plus, qui est dépassée mais qu'on ne sort qu'aujourd'hui – qui, malheureusement, n'est pas farce pour tout le monde.

Cahiers. – *Je pensais surtout cela par rapport à des spectateurs français...*

Sokhona. – Oui, il y a cette scène, il y a aussi celle du chien où beaucoup de spectateurs français disent : « Ce n'est pas possible. » Là aussi ces choses ont existé et continuent à exister. Si les Français trouvaient cette scène normale, ça voudrait dire ou bien que tous ont pris conscience ou bien qu'ils ont les mêmes conditions de vie que les immigrés. Malheureusement, le règne du capitalisme, de tout ce qui existe aujourd'hui, c'est justement de diviser les gens. C'est tout à fait normal qu'un Français n'adhère pas à cette scène-là puisque ce n'est pas sa réalité. Un Français pourrait sortir des choses qui choqueraient complètement un immigré.

Cahiers. – *La scène de drague et la scène du petit chien ont quelque chose de burlesque dans le ton qui déroute forcément le spectateur parisien...*

Sokhona. – C'est une scène qui existe dans le film par rapport à d'autres scènes. Elle est très significative pour moi parce qu'en un mot, je projette toute une expérience. Il y a ce type qui rentre au foyer et qu'on marchande, tout à coup il y a la radio dans la voiture qui diffuse une chanson très gaie, juste après cette chanson il y a un journal parlé qui énumère les catastrophes qu'il y a eu de par le monde. Un peu plus loin, il y a un soi-disant représentant du continent auquel on appartient qui parle et par rapport à ce discours chacun déduira ce qu'il voudra. On voit la collaboration étroite d'un certain nombre de gouvernements africains francophones avec le pouvoir en place ici. Ce qui nous confirme, à nous qui ne sommes plus africains et pas français mais immigrés purement et simplement, qu'on n'a plus rien à attendre ni d'eux ni d'ici. Au niveau de la lutte, c'est très important.

Ce qui m'importe dans cette scène, c'est de dire que cette chose existe, et jusqu'où on peut la comprendre. Tout comme dans *N. : I.* quand on montre les lits, on montre les lits et ça suffit.

Il y a aussi quelque chose qui déroute les gens, ici, dans la construction du film. Je m'intéresse beaucoup à la fiction et en même temps je combats des mythes, des symboles qui ont été pour nous très gênants, voire même très oppressifs, James Bond, le cow-boy, etc. Dans le film, la multiplication des héros, des personnages, a une signification dans ce sens. La vie est faite par les hommes et ces hommes, il faut les voir en termes de classes, c'est à ce niveau-là qu'on peut traiter le problème. Le personnage qui tue tout le monde, qui est plus fort que tout le monde, j'essaye aussi de lutter contre.

C'est un film qui se met en question lui-même. A un moment donné on rigole et tout à coup ça devient triste ou même dramatique, puis on rigole à nouveau. C'est une forme dont les gens n'ont pas l'habitude, mais si on veut partir de la réalité, la réalité c'est ça. On peut très bien, par exemple, être en train de boire du champagne ensemble, de s'amuser, puis quelqu'un sort et se fait écraser par une voiture... La vie c'est ça, mais le cinéma ne nous montre pas ça. On est libre de refuser le cinéma qui nous a aliénés. Dans un film, quand quelqu'un appelle un taxi, il n'a pas besoin de le chercher, il lève le bras, le taxi est là et il n'y a jamais de problème de monnaie. Alors que dans la réalité on sait qu'il y a des gens qui s'entretuent pour ça.

Cahiers. – *Il y a une séquence étrange, celle du sourcier. Il s'est présenté de lui-même et tu l'as gardé, ou bien tu le voulais ?*

Sokhona. – Nous appartenons à des pays à majorité musulmane, où la religion joue un grand rôle. Chez nous les gens attendent la pluie pour cultiver et si la pluie ne vient pas, on dit que c'est une année fausse, une année de catastrophe, alors que ceux qui habitent au bord du fleuve pourraient faire des irrigations. Parmi les paysans français, j'ai choisi un certain nombre de paysans-type, le menuisier, qui peu à peu a été obligé de quitter la terre, un autre qui arrive à peine à vivre dans une petite ferme. Le sourcier, son rôle est de trouver de l'eau. Pour nous c'est extrêmement important et j'avais souhaité en rencontrer un. Dans le village où on a tourné je ne connaissais qu'une personne qui m'a présenté aux autres. Quand nous sommes allés voir le sourcier il nous a montré plusieurs points d'eau qu'il avait trouvés. Ce qu'il dit dans le film, comme tous les autres paysans, il l'assume. La façon dont il a été filmé, la façon dont on insiste, est due au fait que j'appartiens à une région où ce phénomène n'est pas connu du tout. Pour moi, en tant que réalisateur, il y avait deux aspects : du fait que je n'y croyais pas, il y avait une certaine insistance de ma part, comme si allait se produire dans le plan la raison de le montrer, d'un autre côté il y avait lui qui faisait la démonstration sur une source qu'il avait déjà trouvée, ce qui éliminait la recherche au profit de l'explication : comment il faut creuser quand on trouve une source ? quelle est la profondeur d'eau ? etc. Je suis très content qu'il y ait ce type dans le film parce que pour nous, pour la paysannerie africaine, c'est un des problèmes principaux aujourd'hui : où trouver l'eau ? En même temps il y a aussi l'aspect : c'est quelque chose qu'on n'a jamais vu, est-ce que c'est vrai ? Est-ce que c'est pas vrai ?

Cahiers. – *Tu le filmes un peu comme un sorcier blanc, moitié sorcier, moitié expérimentateur scientifique...*

Sokhona. – Les mots sourcier et sorcier se ressemblent mais je ne le pense pas. Sa technique correspond à certaines techni-



« ... Les rapports que je montre entre Français et immigrés, je les assume complètement » *(Safrana)*.

ques africaines. Le fait que quelqu'un se distingue par une connaissance individuelle est très fréquent en Afrique, on peut le trouver chez un ancien, chez un féticheur... En Afrique, c'est le mot sage qui correspond plutôt que le mot sorcier. Pour moi il ne s'agissait ni de me moquer de lui, ni de le prendre pour un sorcier. Il y avait une passion de le filmer, comme si je voulais prouver aux gens qu'il allait y avoir un résultat.

Cahiers. – *Est-ce qu'il y a, très généralement, dans la culture africaine, dans la tradition orale, des choses sur la manière de raconter une histoire, quel type d'histoire, avec quels personnages, etc. qui pourraient être utilisées au cinéma ?*

Sokhona. – Il faut dire tout d'abord qu'en Afrique, aujourd'hui, nous avons des problèmes de production, des problèmes d'argent. Le cinéma, c'est un phénomène occidental, un phénomène d'argent. Je ne connais pas de continent plus riche en verbe que l'Afrique. Il y a une multitude de héros, une multitude d'histoires que les gens se racontent les uns aux autres. Aujourd'hui encore, étant donné qu'il n'y à pas d'écoles partout, dans les campagnes l'éducation se fait de cette manière. Pour le cinéma le problème du scénario ne se pose pratiquement pas, sauf bien sûr si on veut inventer quelque chose d'absolument inédit. Actuellement, le film que je prépare sur l'Afrique, je le pense en saracollé, mais quand je le transcris en français, au moins cinquante pour cent de ce qui m'intéresse n'apparaît pas, tellement la langue française est pauvre à ce niveau. Toutes les histoires africaines sont des fictions et un griot, quand on l'entend chanter, quand on comprend les paroles, non seulement il raconte une histoire mais il fait en même temps la mise en scène, il décrit comment la crinière du cheval est dressée, la couleur du bonnet du cavalier, etc.

Cahiers. – *Donc l'idée de travailler tes films par petits scénarios successifs te vient de la tradition africaine ?*

Sokhona. – Pour le film que je vais faire, oui. Pour les deux premiers, il y a un peu de la tradition africaine mais comme ce sont des problèmes qui sont traités à partir d'ici, ils sont surtout influencés par l'acquis de l'immigration. Pour représenter l'immigration, j'ai composé différentes saynètes, et tout en construisant un cinéma qui ne soit pas du discours, de faire passer dans ces saynètes un discours. Ce qui n'est pas contradictoire : en Afrique les histoires passent de cette manière-là aussi. Quand on va sous l'arbre à palabres il y a des gens très très calés qui racontent de petites histoires à longueur de journée. Certains, c'est presque un pari, chaque fois qu'ils te rencontrent au coin d'une rue, ils te racontent une histoire.

Cahiers. – *Est-ce que le fait d'être un cinéaste africain travaillant en France est principalement positif pour toi ? Temporaire ? Comment vois-tu ta situation ?*

Sokhona. – Je trouve que c'est négatif pour deux raisons. Quand j'ai fait *N. : I.* j'étais dans la réalité de l'immigration. Aujourd'hui, malheureusement, qu'on fasse un cinéma de gauche ou de droite, très souvent il y a des choses auxquelles on n'échappe pas. L'image même qui est créée autour du cinéma est un mythe. Pendant sept ou huit ans je ne suis jamais sorti de Paris parce que je n'en avais pas les moyens, mais du fait que j'ai fait un film on m'a proposé des billets pour les Etats-Unis, pour l'Afrique, etc. Et malheureusement, le cinéma tu le fais avec de l'argent, très souvent tu es endetté et il n'y a que par le biais de ces festivals que tu peux arriver à vendre ton film, à rembourser tes dettes ou même à subsister si tu veux



« .. Il y a quelque temps, les foyers Sonacotra voulaient faire une manif, la gauche a dit qu'il y avait des problèmes plus prioritaires ! » *(Safrana)*

faire un autre film. Pour un immigré qui essaye d'être en accord avec lui-même, c'est très négatif. A partir du moment où tu as fait un film sur une condition donnée, qui existe encore, c'est vrai qu'il faut la faire connaître à l'extérieur, mais par rapport à cette condition ces seuls voyages te mettent en dehors. *Safrana,* j'espère que c'est le dernier film que je fais sur l'immigration. Aujourd'hui, je veux rentrer. Pour un cinéaste africain c'est très compliqué. Il y a des problèmes politiques difficiles à résoudre et la machine cinématographique se trouve à l'extérieur du pays, donc on ne peut y aller que temporairement pour le tournage puis il faut repartir le monter à l'extérieur, etc.

Le cas de Sembene, pour des cinéastes exilés comme moi, est très important. Malgré des millions de problèmes, il a su rester en contact avec la réalité, alors que nous qui sommes ici, peut-être qu'on a plus de facilités à dire ce qu'on veut dire mais on est en dehors de la réalité et même de notre propre réalité d'immigré. A partir du moment où on fait du cinéma on n'est plus immigré. Donc je pense que les cinéastes africains devraient rentrer et essayer de s'insérer dans la réalité de leur pays, comme tout travailleur africain qui a pris conscience.

Cahiers. – *Peut-être est-ce le moment de parler de ton prochain film, que tu veux justement tourner en Mauritanie...*

Sokhona. – Ce projet, je l'ai appelé provisoirement *Le Dernier colon.* Le dernier colon pour moi n'est pas européen, c'est celui qu'on a fabriqué sur place, c'est notre propre frère, le Noir, l'Arabe. L'histoire c'est celle de deux frères jumeaux dont l'un est venu en France et l'autre est resté sur place. Le film commence à l'expulsion du premier, on le prend à l'aéroport d'une capitale africaine. J'essaye de montrer que cette personne, expulsée parce qu'elle a plus ou moins participé à des grèves de loyer, avant de prendre conscience, deux ou trois ans plus tôt, était venue par le même aéroport ; normalement, avec attaché-case, costume trois-pièces quand bien même c'était un éboueur. Il se projette à lui-même cette image de l'époque et celle d'aujourd'hui. Il va aller dans les quartiers populaires où il y a des centaines de gens qui veulent aller en France, il va leur dire que Paris c'est pas bien, qu'il y a des bidonvilles et tout ça. Les gens lui rappellent alors ce qu'il disait lui-même trois ans auparavant – il était rentré avec des diapositives de la tour Eiffel, de l'Arc de Triomphe en disant : « Voilà la France. ». En même temps je joue aussi sur ce que les gens qui n'ont jamais vu la France en pensent. Donc le type rentre au village. L'un des colons qui a régné sur cette région meurt. A travers ce colon, les anciens vont revivre les images de la colonisation tout en les comparant avec les images d'aujourd'hui, celles du pouvoir noir. Je montre le colon en train de faire faire des travaux forcés aux habitants, mais on arrive tout de suite aux images d'aujourd'hui, quand les policiers viennent chercher l'impôt qui, s'il y a une vache en train d'accoucher, attendent jusqu'à ce que le veau naisse pour faire payer un impôt supplémentaire. Ou bien, quand les gardes forestiers ont besoin d'argent, ils viennent aux alentours du village mettre le feu et vont voir les villageois en disant : « Vous avez mis le feu, payez telle amende. », etc. C'est un film qui joue aussi sur le problème des différences qu'il y a en Mauritanie, entre les Maures et les Noirs. Au niveau du pouvoir il y a une entente, ils marchent par deux, un Noir, un Blanc. Quand ils arrivent dans un village soninké, c'est le Noir le subordonné, l'Arabe le chef, quand ils vont dans un village arabe, inversement... C'est compliqué.

(Propos recueillis par Serge Daney et Jean-Pierre Oudart)

Notre cinéma

PAR SIDNEY SOKHONA

Si l'on veut parler aujourd'hui du cinéma africain, on est obligé – même si cette méthode peut paraître démonstrative – de traiter point par point les différentes étapes qui constituent la fabrication d'un film et la diffusion de ce film dans le monde et dans l'Afrique actuelle.

En tous temps et en tous pays, qui parle de films parle d'argent. Et pour qu'un film, une fois fait, puisse être rentabilisé pour permettre à son auteur de fabriquer un autre film, il faut qu'il soit diffusé. Or, cette Afrique, que l'on ne peut plus qualifier de colonie mais de « néo-colonie », ne possède aucun de ces deux éléments : production et distribution.

Aujourd'hui encore, on continue à parler de « cinéma africain ». Pour nous, cette classification n'est valable que si le terme peut signifier – comme en d'autres lieux : cinéma américain, cinéma européen – un cinéma fabriqué par des individus habitant dans un continent donné. Mais en réalité, en Afrique comme ailleurs, *des* personnes font *des* cinémas. Des personnes qui n'ont ni la même idéologie, ni la même origine sociale, ni la même classe.

Une seule chose peut être commune à tous les cinéastes africains (mis à part les cinéastes gouvernementaux, ou plus exactement les *griots* du pouvoir), c'est que tous, par manque de structures cinématographiques et refusés par les institutions en place, sont à la fois réalisateurs, producteurs, distributeurs, quelquefois même acteurs, en un mot, *bricoleurs*.

1. - Les cinéastes dans l'Afrique d'aujourd'hui.

A travers les festivals auxquels participent les films africains, et particulièrement à travers les festivals panafricains – Ouagadougou en Haute-Volta, Carthage en Tunisie – les films présentés participent de différents courants d'idées et témoignent de différentes classes. En Afrique noire, on peut ainsi « distinguer » différentes catégories.

A. Le thème qui revient le plus souvent est celui qui fait allusion aux traditions ancestrales. Ici apparaît un danger qui excède d'ailleurs le seul domaine du cinéma. En général, le double mariage, le problème des castes et des rivalités tribales recourent à une certaine authenticité ; ce sont des sujets que l'on peut traiter de différentes manières, y compris en leur conférant un caractère progressiste ou de révolte ; mais actuellement, plus de 80 % des cinéastes qui traitent ce thème sont, soit liés au pouvoir, soit antiprogressistes, ou encore, pour beaucoup, veulent apparaître purement et simplement comme des cinéastes. Il n'est donc pas question de tenir pour eux dans un film des propos qui risqueraient de déplaire au gouvernement ou au parti unique en place.

B. Juste après, vient une autre catégorie de cinéastes. Ceux-là, on pourrait les appeler les « indécidables ». Ils ne revendiquent ni la carte réactionnaire, ni la carte progressiste. Les « sans opinion » quoi, comme il y en a partout.
Vis-à-vis de l'Occident, ils jouent aussi la carte de l'authenticité. Cela va de la négritude aux coutumes locales, du gentil Noir à la toute petite révolte ou à la tristesse de ce même Noir. Leur seul but est de recueillir les voix humanitaires occidentales (de ceux qui, pensant à la colonisation, croient être encore redevables d'une dette envers l'Afrique) et, dans le même temps, de se placer devant une masse d'Africains, inconscients politiquement, qui, bombardés depuis cinquante ans de films occidentaux, ont faim de voir des Noirs à l'écran, sans exiger pour autant un contenu politique ou une démarche cinématographique.

C. Une autre catégorie apparaît ensuite, plus intéressante pour la société africaine et les étrangers qui veulent s'informer de notre réalité. Cela va des films traitant des luttes de libération nationale, ou des luttes sous l'époque coloniale ou néocoloniale, à des films montrant les problèmes du monde rural ou ceux de la ville. Ces films sont traités d'une manière très calculée, aussi bien sur le plan de l'expression cinématographique que sur celui des dialogues et des commentaires, avec, toujours en arrière-pensée, ce qu'il faut de concessions. En un mot, des films à double tranchant. Ces cinéastes disent des choses que les autres cinéastes cités plus haut n'oseraient dire, mais en même temps, ils ne font pas l'effort d'aller jusqu'au bout de leurs idées.

D. Cette catégorie, la dernière, celle qui ferme la boucle, comprend des « cinéastes » plus en théorie qu'en pratique. Je m'explique. Tous se définissent par rapport à une idéologie politique : marxisme, marxisme-léninisme, trotskysme, progressisme, etc. Mais plus de la moitié des cinéastes de cette catégorie n'ont que des projets et n'ont jamais pu réaliser leur premier film. Mais c'est dans cette catégorie que nous trouvons le peu de cinéastes qui prennent des positions politiques aussi bien sur ce qui se passe dans le continent africain que dans le monde, ou encore, qui sont capables de formuler une critique politique sur toutes les autres catégories de cinémas citées plus haut, qui vont aujourd'hui du cinéma porno au retour à l'authenticité en passant par l'aventure, le moralisme et l'endormissement. S'insèrent également dans cette catégorie une partie des cinéastes de notre continent exilés à l'étranger qui, dans leurs films conçus et réalisés hors d'Afrique, reflètent un caractère progressiste. Toutefois, nous avons hâte de faire partie de la foule qui sera dans la salle de projection quand leur premier film fabriqué et tourné à partir de l'Afrique sera programmé !

2. - Le cinéma africain et la production.

Pour simplifier, on peut diviser la production en trois catégories.

A. La production encouragée par le gouvernement.
Cette production ne concerne que les cinéastes désignés plus haut sous l'étiquette de « griots gouvernementaux ». Pour eux, le financement est automatiquement prélevé sur le budget du ministère de l'Information ou de la Culture, ou encore sur celui du parti unique. Les films réalisés sont destinés aux populations locales et au monde, par le biais des ambassades. Il s'agit de documentaires, de films touristiques-portraits de présidents ou de ministres en vue, de films industriels, etc. Cette catégorie a son circuit de diffusion assuré et ne connaît aucune difficulté financière. La plupart des cinéastes africains qui font partie de cette catégorie jouissent d'un niveau de vie et de facilités techniques royales.

B. Les productions étrangères, en particulier occidentales, dont les prises de vue en extérieurs nécessitent un paysage exotique africain.
Ces productions, qui vont du film de fiction grand écran à la série de télévision, jouissent (quoiqu'elles soient étrangères au pays) d'une aide presque automatique, ou, lorsque l'aide est sollicitée, d'une assistance accordée dans 98 % des cas par le régime en place. Un exemple : la série télévisée française *Fachoda ou la mission Marchand*, tournée au Sénégal et qui a bénéficié de plusieurs dizaines de millions de francs C.F.A., de facilités de tournage sur place, de la main-d'œuvre et de la figuration locales contre une copie 16 mm optique du film terminé !

Quelques pays seulement ont adopté, il y a quelques années, une politique de production cinématographique. C'est le cas, en Afrique du Nord, de l'Algérie – une politique qui continue toujours – et, en Afrique noire, du Sénégal – jusqu'en 1975. Ces pays sont arrivés à produire des films différents des deux catégories précitées. Dans tous les autres pays d'Afrique noire francophone (y compris le Sénégal, puisque la Société nationale de production (S.N.C.) n'existe plus aujourd'hui), tous les cinéastes qui arrivent à produire des films le font en dehors des structures nationalès, ou n'arrivent pas à produire, ou encore, comme l'a fait Sembène Ousmane au Sénégal, réalisent leurs films grâce à une dette contractée auprès d'une banque, en hypothéquant leurs biens propres.

D. Une autre possibilité de production existe pour les jeunes cinéastes d'Afrique noire (je dis d'Afrique noire parce que les cinéastes d'Afrique du Nord n'y ont pas droit). Cette possibilité de production a été mise sur pied par le ministère français de la Coopération qui aide les jeunes cinéastes africains à terminer leur film, en échange de 25 copies destinées aux centres culturels français en Afrique. On peut imaginer quel genre de films est ainsi aidé : des films qui ne possèdent aucun caractère politique, pour la coopération des « films africains normaux ».

Les cinéastes ainsi parrainés appartiennent aux deux premières catégories de cinéastes cités, et même si quelquefois, par accident, l'opération se fait avec un cinéaste d'une autre catégorie, elle n'est pas renouvelée. Il est important de souligner que tous les films fabriqués dans ces conditions sont presque mort-nés commercialement en Afrique noire, du fait de leur diffusion non commerciale, précédant une virtuelle commercialisation qui arrive rarement.

3. - La fabrication des films africains en Afrique.

Un cinéaste africain qui, ayant déjà surmonté mille problèmes, arrive à démarrer un tournage en 16 mm, noir et blanc ou couleur, se trouve donc dans un pays où il n'y a ni pellicule, ni matériel de tournage, ni laboratoire, salle de sonorisation ou techniciens compétents. En un mot, il lui faut tourner un film alors qu'il n'a aucun contrôle sur les possibilités techniques, il lui faut impressionner des milliers de mètres de pellicule sans voir un seul mètre de rushes.

Aujourd'hui, c'est dans ces conditions que la majorité des films africains se font. Après quelques mois de tournage, le réalisateur vient à Paris rejoindre les milliers de mètres de pellicule envoyés au laboratoire. Souvent, il ne peut voir les rushes car il n'a pas d'argent pour payer le laboratoire et il ne peut obtenir de crédits puisqu'il n'a pas de société derrière lui. Si jamais, ayant vu ses rushes, il s'aperçoit d'un défaut technique, dû par exemple à un objectif défaillant ou à un mauvais câble de synchronisation, ses moyens ne lui permettent pas de retourner la scène, qui sera donc automatiquement éliminée du film. C'est ce qui donne, dans la majorité des cas, un résultat plus que décevant. A cela s'ajoute tout ce qui est dû à la pauvreté : mise en scène parfois rudimentaire, acteurs médiocres...

Toutes ces conditions nous mettent au dernier rang du cinéma mondial.
C'est pourquoi, très souvent dans les festivals, les Occidentaux excusent presque automatiquement la mauvaise qualité technique des films africains en disant simplement : « C'est du cinéma africain. » Pour nous, ces mots sont plus qu'un coup de poignard dans le dos ! Car non seulement des confrères cinéastes africains ont prouvé qu'ils pouvaient réaliser un film au même titre que n'importe quel cinéaste de par le monde mais surtout – je le rappelle à tous mes collègues – parce que c'est à nous, cinéastes africains – car nous avons une place à forger – de faire des films politiquement mieux que quiconque, vu la situation économique et politique de nos pays, des films encore mieux faits techniquement que les autres !

4. - Le cinéma africain et la distribution.

Sur le plan de la distribution, deux points importants.
La distribution dans nos pays d'origine et le cinéma africain à l'extérieur.
Dans toute l'Afrique noire francophone, à part trois ou quatre pays qui ont nationalisé depuis peu leur circuit de distribution, tout cinéaste africain résidant en Afrique, qui parvient à réaliser un film, est obligé, s'il veut le distribuer dans son propre pays, de prendre l'avion et de venir le proposer à la Sopacia, filiale d'U.G.C. France, 5, avenue Velasquez, 75008 Paris. La Sopacia n'est autre que l'ancienne Comacico Secma, rachetée et globalisée. Elle a les mêmes exigences que le ministère de la Coopération : nullité politique.

Quant aux pays qui ont nationalisé leurs salles, leurs moyens sont faibles et ils s'approvisionnent encore à la Sopacia. Mieux encore : au Sénégal, où l'Etat, qui a nationalisé le cinéma, possède 80 % des actions et la Sopacia les 20 % restants, les 20 % ont plus de pouvoir que les 80 % car la Sopacia ne veut surtout pas être menacée ni avoir de concurrence entre films occidentaux et films africains en Afrique. Sa force supplémentaire étant de posséder les salles, les fauteuils et toute la machinerie dans un grand nombre de pays (y compris les empires) africains.

Le cinéma africain à l'extérieur. Tout le monde remarque la participation croissante des Africains dans les manifestations cinématographiques internationales. Chose surprenante mais pas étonnante ! On pourrait presque comparer cette participation africaine aux festivals à ce qui se passe aux Etats-Unis, où, dans chaque feuilleton, la mode veut qu'il y ait un acteur noir. Histoire de contraster ! C'est pareil pour nous, Africains, dans les festivals internationaux, histoire de voir de grands boubous ou des caftans dans les soirées de gala.

En dehors de quelques manifestations progressistes ou de quelques journalistes qui s'efforcent de faire quelque chose, pour la plupart, il s'agit d'un dédouanement. Du fait qu'il



« Le cas de Sembene, pour des cinéastes exilés comme moi, est très important. Malgré des millions de problèmes, il a su rester en contact avec la réalité. » *(Le Mandat,* de Sembene Ousmane).

existe des films africains, pourquoi ne pas faire un geste de temps en temps ? Prenons le dernier Festival de Cannes : il eût été ridicule qu'il n'y ait pas un seul Noir : on trouve donc inscrits au programme officiel *Black Joy* ou *Car Wash,* mais surtout pas *Ceddo* d'un certain Sembène Ousmane, programmé à la Quinzaine des réalisateurs.

Pourtant aujourd'hui, la survie d'un film africain dépend en partie de l'Occident. Un article paraissant dans un journal occidental sur un film africain sur lequel pèse une menace d'interdiction dans son propre pays, peut contribuer à faire lever l'interdiction. Mais en Occident, en dehors des télévisions allemande, suédoise, québécoise ou de petits distributeurs, le cinéma africain n'existe pas, puisque pas vu. Alors qu'en dépit des milliers de problèmes auxquels les cinéastes sont confrontés, il existe des dizaines de films de long métrage.

5. - L'Afrique et le cinéma en général.

En Afrique aujourd'hui, on peut presque dire que tout citoyen qui a une salle de cinéma dans son village ou dans sa ville, y va un jour sur deux : ni parce qu'on fait de la publicité, ni parce qu'un critique a glorifié le film, mais simplement parce que le cinéma est un des rares loisirs qui existent. L'Afrique est colonisée, son cinéma l'est également. Depuis cinquante ans, on voit ainsi sur les écrans africains les mêmes films, peu montrés en Occident d'ailleurs, films-déchets de la pire espèce, *Django, Ringo,* films hindous ou de karaté, sans oublier l'inoubliable Tarzan !

Quant aux quelques films africains qui ont pu être vus sur les écrans africains, force est de dire qu'ils ont pu être rentabilisés. En 1975, *Xala* de Sembène Ousmane battait tous les records de recettes au Sénégal, suivi de *Opération Dragon* (avec Bruce Lee). Ce qui nous confirme dans l'idée que, même si nos populations sont habituées à des films d'évasion, nos films les intéressent et que c'est purement et simplement une politique délibérée, concertée, qui nous condamne sur notre propre terrain.

Sans cette politique, il n'existerait pas de problèmes du cinéma africain et tout film normalement distribué en Afrique pourrait permettre non seulement de rembourser ses frais, mais encore de produire un autre film.

En conclusion, il faut dire que tous les cinéastes africains frappés par cette situation commencent à s'organiser et à formuler des perspectives de lutte pour cette indépendance du cinéma. Mais nous sommes conscients que cette indépendance est liée à l'indépendance du continent africain lui-même, tant sur le plan politique qu'économique. Nous cherchons à créer des rapprochements et même une solidarité de lutte à travers un certain nombre de pays du monde frappés par la même situation, et aussi avec des cinéastes occidentaux qui font des films qui n'ont pas, eux non plus, leur place dans le système occidental. Je suis pour la libre circulation des films d'un continent à l'autre, à condition que cela soit considéré comme un accord de réciprocité entre deux individus ou deux systèmes indépendants, car pour moi, le cinéma, bien utilisé, peut être un des messagers entre les peuples.

Sidney SOKHONA.



Au cours d'une publicité pour le whisky, en direct à la télévision, le Roi, qui ne boit que du vin, s'étrangle. Il croit l'émission ratée, et c'est un grand succès *(Un roi à New York)*.

Trois morts

PAR JEAN-CLAUDE BIETTE

Chaplin.

Grâce au cinéma, Chaplin, qui vient de mourir le 25 décembre, a eu plus de spectateurs que n'en eurent jamais Eschyle, Shakespeare, Molière, Racine, Claudel ou Brecht. Avant la multiplication des postes de télévision, Charlot était une des premières personnes qu'un enfant de ce siècle connaissait, immédiatement après ses parents. Mais sans doute souvent l'enfant préférait-il Laurel et Hardy qui jouaient beaucoup mieux la comédie du papa et de la maman, et dans les films de qui on peut toujours reconnaître tous les membres de sa famille. Mais Chaplin est le cinéaste qui a le mieux fait passer l'esprit d'enfance dans les sombres affaires des adultes. Il ne s'adresse pas aux enfants, il fait l'enfant pour que tous les adultes qui souffrent et sont empêtrés dans les drames de la vie sociale assistent au spectacle de l'agilité d'un individu qui se faufile partout et ne triomphe que par la ruse et le cynisme de l'exploitation, des persécutions et de la pauvreté. Les films de Chaplin sont au fond le résultat d'une analyse désenchantée de la vie : qu'il pleure, qu'il rie, ou qu'il soupire auprès d'une femme, il joue sans cesse et n'oublie jamais pendant au moins un dixième de seconde de regarder la caméra, c'est-à-dire le spectateur, pour lui demander de croire à son jeu. A l'exception peut-être du *Dictateur*, il n'idéalise jamais ses combats. On a fait de

Charlot une sorte de Don Quichotte, mais c'est plutôt Ulysse, Renart, ou Panurge. Son premier chef-d'œuvre de long métrage, *Le Cirque*, 1928, très supérieur à *La Ruée vers l'or*, 1925, conduit à des films de plus en plus profonds, où le cinéma s'impose avec de plus en plus de fluidité jusqu'à la légèreté sublime de *La Comtesse de Hong-Kong*. *Limelight (Les Feux de la rampe)* est le plus beau film que l'on ait fait sur le spectacle et sur la vocation artistique et *Monsieur Verdoux* est un définitif : « A d'autres ! » opposé à toutes les valeurs sociales.

Il est permis de penser que sans Charlot, Renoir et Pasolini n'auraient peut-être pas éprouvé la même urgence de faire des films. Moins grand cinéaste que Mizoguchi, Chaplin est cependant le seul à avoir filmé toutes les émotions, et il fut probablement le seul acteur à avoir joué tous les rôles, y compris la sincérité, avec autant d'art.

Hawks.

Mort un ou deux jours après Chaplin, Howard Hawks symbolise la libre entreprise américaine, en face de la grosse machinerie contre quoi Chaplin eut à se battre également. Hawks ne fait qu'un avec le dynamisme confiant des U.S.A. Son œuvre affirme sa certitude et ignore la critique. La gloire de Hawks en France est l'œuvre de Rivette, de Rohmer et des cinéastes-critiques de la Nouvelle Vague. Cette gloire s'est répercutée aux U.S.A. Et il est peu surprenant qu'un cinéaste qui a tout fait pour gagner son indépendance à Hollywood, comme producteur et metteur en scène, ait fait une grande quantité de films qui témoignent de ses qualités de lutteur et de logicien.

Beaucoup plus que Chaplin, Howard Hawks symbolise avec Hitchcock la cinéphilie, phénomène qui consistait à découvrir et à défendre des cinéastes méprisés par l'ensemble de la critique. On a peu à peu célébré Hawks pour avoir donné à chaque genre son chef-d'œuvre. C'est à y regarder de près un peu inexact. *Rio Bravo*, 1958, n'est pas le plus beau western du cinéma américain (on peut lui préférer un Ford, un Dwan, un Walsh, un Fuller, un Nicholas Ray ou un Boetticher). *Air Force*, film de guerre de 1944 est moins grand que *They Were Expendable (Les Sacrifiés)*, film de la même époque de John Ford, et *Monkey Business (Chérie, je me sens rajeunir)* n'éclipse pas les comédies de Lubitsch, de Mac Carey ou de Minnelli, mais Howard Hawks est l'un des très rares cinéastes à avoir réussi dans tous les genres. Cependant la notion même de genre marque le caractère relatif de ses réussites : sa grandeur dans le relatif l'a empêché de songer parfois à courir le risque d'affronter l'absolu. Ce risque fut pourtant couru une fois dans *La Terre des Pharaons*, film extraordinaire où le relatif avoue ses limites : le travail, cette fois, conduit à un gigantesque appareil de tombes.

La force de Hawks, c'est son sens du concret, du petit détail qui constitue le fonctionnement du tout, et la justesse de *tempo* de ses films. Si ironie ou dérision il y a, ce n'est pas Hawks qui les y glisse : elles ne proviennent que du peu d'importance *dans l'absolu* de l'enjeu qui anime ces personnages qui vivent pleinement le relatif, mais qui ne veulent surtout pas en sortir. La grandeur naît de la modestie d'une mise en scène pure de tout élément symbolique. Et c'est cela qui fut long à découvrir. Dans cette œuvre qui n'a ni évolué ni progressé, je propose mon choix : *Le Code criminel*, 1931 ; *Scarface*, 1932 ; *To-Day We Live (Après nous le déluge)*, 1933 ; *Seuls les anges ont des ailes*, 1939 ; *Le Grand sommeil*, 1946 ; *La Rivière rouge*, 1948 ; *The Big sky (La Captive aux yeux clairs)*, 1952 ; *Monkey Business* (Chérie, je me sens rajeunir), 1952 ; *La Terre des Pharaons*, 1955 ; *Rio Bravo*, 1958 ; et *Ligne rouge 7.000*, 1966... quelques films inoubliables qu'il faut revoir en tâchant d'oublier les discours humanistes sur l'amitié virile et la grandeur du professionnalisme sous lesquels la plupart des critiques noient encore l'œuvre de Hawks. Et dans ce choix les plus grands : *Scarface*, *Big Sleep*, *Red River*, *Big Sky*, *Monkey Business*, et *La Terre des Pharaons*, n'en portent la trace qu'avec la plus grande ambiguïté. On pourra relire avec circonspection « Génie de Howard Hawks » de Rivette, « H.H. ou l'ironique » de Comolli et « Vieillesse du même » de Daney. Mais le mystère Hawks, pour moi, n'est toujours pas éclairci...

Tourneur.

Précédant Charles Chaplin d'une semaine dans la mort, Jacques Tourneur aura passé inaperçu pendant toute sa carrière. Les histoires du cinéma consacrent des pages à son père Maurice, qui était considéré par Griffith comme un très grand cinéaste, mais c'est tout juste si elles mentionnent le nom de Jacques. Si on a la chance de les retrouver, il faut relire les excellentes notules de Eisenschitz dans l'« Encyclopédie du Cinéma » signée Roger Boussinot, et les articles de Louis Skorecki, alias Jean-Louis Noames, dans les *Cahiers*.



Tournage de *Today we live* (1933) (Après nous le déluge). Howard Hawks à l'extrême droite.

Seuls les anges ont des ailes (1939)

Après avoir été monteur des films de son père et après avoir réalisé quatre films en France, Jacques Tourneur émigre en 1934 aux U.S.A., trouve du travail chez M.G.M., fait une vingtaine de courts métrages narratifs, puis en 1939 son premier long métrage américain série B (moins de 80 minutes), *They All Come Out*, film sur les prisons. Après trois autres films jamais sortis en France, il commence sa collaboration à la R.K.O. avec le producteur Val Lewton, ce qui donne ses trois grands films : *Cat People (La Féline)*, 1942 ; *I Walked With A Zombie (Vaudou)* 1943, et *The Leopard Man*, 1943. Rappelons que *Cat People*, tourné en 21 jours avec 130.000 dollars, d'abord détesté par les responsables de la R.K.O. et finalement sorti avec un contrat d'une semaine au Hawaï Cinéma, dépasse les recettes de *Citizen Kane*, reste treize semaines, rapporte un million de dollars et sauve cette année-là la R.K.O. Après ces trois films, la R.K.O. lui fait faire *Jours de gloire*, premier film de Gregory Peck, 1944, et *Experiment Perilous (Angoisse)*, 1944 – deux films à gros budget – puis le « prête » (ce sont les termes de J.T.) à Universal pour faire un western à gros budget, le magnifique *Canyon Passage*, 1946. Tourneur revient à la R.K.O. et fait *Out of the Past (Pendez-moi haut et court)*, 1947. Il m'a dit lui-même avoir refusé plusieurs fois de tourner ce film policier dont le scénario ne lui plaisait pas jusqu'à temps que toutes les modifications qu'il voulait apporter aient été acceptées : contrairement à ce qu'on a pu dire, il est totalement responsable de ce scénario-là. Ensuite il réalise *Berlin Express*, 1948, comparable dans son propos à *Allemagne année zéro* de Rossellini. Et pour ne citer que ses films les plus marquants : *Stars in my Crown*, 1949, inédit en France et qu'on peut, grâce à Patrick Brion, espérer voir sur FR3, film préféré de Tourneur lui-même ; *La Flèche et le flambeau*, 1950 ; le sublime *Anne of The Indies (La Flibustière des Antilles)*, 1951 ; Way of a Gaucho *(Le Gaucho)*, 1952, très beau film contemplatif avec Gene Tierney ; le déconcertant *Appointment in Honduras (Les Révoltés de la Claire-Louise)*, 1953 ; *Wichita*, 1955 ; *Great Day in The Morning (L'Or et l'amour)*, 1956 ; et en 1957 le relativement célèbre *Night of The Demon (Rendez-vous avec la peur)*, 1957, qu'on peut voir de temps en temps à la Cinémathèque. Après cela des films nettement moins réussis : *The Fearmakers*, sur la manipulation de l'opinion publique par les sondages, 1958, qu'on aimerait voir en France, et *Timbuktu (Tombouctou*, en Belgique), 1958. *La Bataille de Marathon*, 1959, contient quelques jolies scènes. En 1963, *The Comedy of Terrors*, comédie macabre avec Peter Lorre et Vincent Price, et en 1965 son dernier film, *War-Gods of The Deep*, d'après le poème d'Edgar Poe, « City in the sea », inédit en France et sorti en Italie en 1968. Jacques Tourneur a également réalisé des dramatiques de télévision dont la plus connue est *Night Call*, 1962, que Daney a vue aux U.S.A., ainsi qu'une série, *Northwest Passage*, 1959, dont J.T. a réalisé huit épisodes. (Pour plus de détails on se reportera au numéro 181 des *Cahiers* et au numéro spécial de « Présence du cinéma » consacré également à Allan Dwan, où figure une filmographie établie par Simon Mizrahi et commentée par J.T., numéros difficiles à trouver, ainsi qu'à l'ensemble réalisé par Bertrand Tavernier dans « Positif » n° 132).

A l'exception de *Stars in my Crown* que Tourneur avait tellement envie de faire qu'il ne vit pas d'inconvénient à toucher le salaire d'un débutant, tous ses films furent des films de commande. Tourneur était connu pour faire avec des riens des films qui se tenaient. C'est le moins qu'on puisse dire de lui. Tenu à Hollywood pour un petit artisan, pour ne pas dire un tâcheron, aujourd'hui que les gloires terrestres de la Mecque du cinéma sont évanouies ou mortes, l'œuvre de Jacques Tourneur, solitaire, modeste, sans éclat, fait apparaître ceci : alors que le cinéma de Hawks est un manifeste de l'évidence (cf. texte de Rivette) et s'affirme par la *justesse* (des rapports, du jeu des acteurs, des actions, du rythme etc.), le cinéma de Jacques Tourneur est un manifeste de la *vérité* qui se cache dans le cinéma même. Rien n'y est camouflé : les éléments les plus misérables (au regard des autres) ou les plus pauvrement conventionnels (à mon avis) y ont leur plein emploi et ont leur mot à dire. Même le vide des conventions ou des censures y parle. Dans les temps morts des films de J.T., c'est la vanité de Hollywood qui s'exprime à nu.

Son cinéma repose sur la croyance en l'invisible, qui commence par s'identifier à l'espace et aux sons off pour attirer jusqu'à lui le langage supposé appartenir au royaume des morts, aux fantômes, à l'au-delà, et que le cinéma est capable de faire dialoguer avec le visible, avec les limites du cadre et une certaine familiarité psychologique exprimée par les acteurs. Jacques Tourneur a fondé son cinéma sur cet échange qui était pour lui chose naturelle, et auxquels sont parvenus à la fin de leur vie Dreyer, Fritz Lang et Mizoguchi.

Jean-Claude BIETTE.

Jacques Tourneur

J. Tourneur en 1933 ▼



En haut et en bas. *Curse of the demon* ou *Night of the demon* (Rendez-vous avec la peur), avec Dana Andrews (1957).



Post-face

Chaplin.

On aura peut-être été étonné de voir que je parle de Jacques Tourneur davantage que de Hawks et de Hawks davantage que de Chaplin. C'est que par la nature même de son génie et par l'écho universel qu'à provoqué d'abord et surtout l'acteur, Chaplin dépasse les problèmes spécifiques du cinéma. S'il est fréquent que les spectateurs ne voient pas de réelles différences entre les premiers courts métrages de Charlot et, disons, *Les Temps modernes*, de Charles Chaplin, mais déplorent au cours des années un affaiblissement de la force comique, il n'en va pas de même pour qui est sensible à tous les éléments qui entrent dans la composition d'un film. Et pourtant les historiens du cinéma et les écrivains auront écrit des pages et des pages sans jamais rendre compte du génie *cinématographique* de Chaplin : on perdra donc son temps à les lire. Mieux vaut tout de suite aller aux textes lumineux d'André Bazin (1). Chaplin y est débarrassé de la bouillie humanitaire où on le plonge d'habitude, et en ressort acide, sec, méchant *et* poignant. La grandeur de ce cinéma, son succès immense viennent (pour autant que le succès obéisse à des causes) de ce que Chaplin va et vient entre la vie et une représentation qui y renvoie sans cesse, et qu'il joue à égalité avec le rire et les larmes qu'il provoque, et qu'il est peu de langages aussi universels que ce jeu avec le rire et les larmes quand celui qui s'y risque en a découvert les règles (comme le grand Léo Mac Carey, l'inventeur, entre autres, du couple Laurel et Hardy). Mais la difficulté commence pour les spectateurs quand il leur faut accepter que Charlot le personnage devienne Chaplin le cinéaste et pour les critiques quand il s'agit de trouver à partir de quel film et comment le cinéma est réellement mis en contact avec une vision du monde et des hommes jusque là incarnée en un seul acteur, seul véritable protagoniste, et comment Chaplin développe en termes concrets ce progressif élargissement de sa vision.

Hawks.

On comprendra mieux ce renversement de perspectives en précisant : les films de Hawks manifestent davantage la spécificité du cinéma que ceux de Chaplin. Travaillant sur un matériau thématiquement et dynamiquement très limité : des hommes acceptent de courir toutes sortes de risques (même celui de mourir) pour exercer correctement leur métier. De film en film les métiers changent, le décor change, l'atmosphère change, mais le drame reste le même : comment vivre pleinement le présent au risque de frôler la mort. Ce qui signifie cinématographiquement parlant : comment, sans jamais donner au spectateur l'impression d'un manque (par où se faufilerait le doute, le désespoir, la peur ou l'affolement), occuper pleinement un plan et maintenir constamment cette impression d'équilibre. Le bourrage dynamique du plan menacé par un accident ou une catastrophe, qui arrive parfois mais qui est résorbée, a toujours été la grande préoccupation (pas du tout vécue comme un drame) de Howard Hawks. Aucun temps, aucun soupir n'est laissé à un ailleurs, à un dehors que fournirait un spectateur qui puiserait dans sa connaissance et dans son expérience de la vie. On ne pense jamais en voyant ces films : comme c'est beau ! Comme c'est émouvant ! Mais : comme ça marche bien ! Comme c'est harmonieux ! Ce dont Rivette rend compte lorsqu'il parle d'*évidence*. Il était logique qu'une revue de cinéma qui se proposait pour but de comprendre le cinéma, quand celui-ci était tenu pour une distraction secondaire et quand au mieux Hollywood était regardé avec commisération en face de la subtile Europe, s'attachât plus aux films de Hawks qu'à ceux de Chaplin. Chaplin a toujours été une aubaine pour ceux qui voulaient faire mousser du texte *autour* du cinéma. Hawks est une pierre de touche pour ceux qui veulent parler *du* cinéma. Aujourd'hui que le cinéma est enseigné dans toutes les universités et qu'il s'est enfin imposé comme un art florissant au moment même où il perd toute grandeur, il faut briser les barrières du réseau de distribution contre lesquelles la majorité de la critique se prélasse en attendant sa quasi-quotidienne ration de codes ou d'idées qu'elle ose appeler du vivant et de l'humain, et, si c'est vraiment le cinéma qu'on a envie de comprendre, et non des problèmes abstraits imposés par les mass-media, tâcher de découvrir ce qui, *dans n'importe quel espace de distribution*, est du cinéma.

Tourneur.

Face au silence des historiens et des critiques dans leur ensemble – il y a de rares et précieuses exceptions – le mieux est de ne pas chercher à justifier la place accordée ici à Jacques Tourneur. On peut ajouter cependant que dans tout le cinéma américain, il fut le seul (plus radicalement encore que Nicholas Ray) à mimer totalement l'identification au cinéma et à sa structure circonstancielle, au point qu'aucun élément dans ses films ne prend le pas sur l'autre. Chez d'aussi grands artistes que Mac Carey, on peut, dans cette perspective, apercevoir encore l'importance du jeu des acteurs. Dans les films de Jacques Tourneur chaque élément doit se fondre dans le tout que forme le film et exprimer *la place* qu'il occupe. Les personnages vont ainsi vers l'anonymat et découvrent qu'ils sont des relais : c'est ce que la mise en scène s'emploie à faire sentir. Elle superpose à la machinerie hollywoodienne un revêtement fictionnel aussi fortement chargé de sens qu'il est adéquat et transparent. La totalité de l'œuvre américaine de Tourneur constitue, mine de rien, le grand négatif du cinéma hollywoodien entre 1940 et le déclin de ce dernier vers 1957, qui coïncide entre autres avec le départ des U.S.A. de Fritz Lang, avec chez Hawks le changement radical de tonalité après *Rio Bravo* etc...

---

1. « Charlie Chaplin » par André Bazin + 1 texte de Eric Rohmer sur *La Comtesse de Hong-Kong*. Editions du Cerf, n° 57.


T-V

tv/monory

C'est en regardant la T.V. à New York que j'ai eu le désir de m'arranger très intimement un programme personnel sur chacune des 13 chaines.

Pour cela, j'ai piqué des images que j'ai photographiées au cinéma et à la T.V.

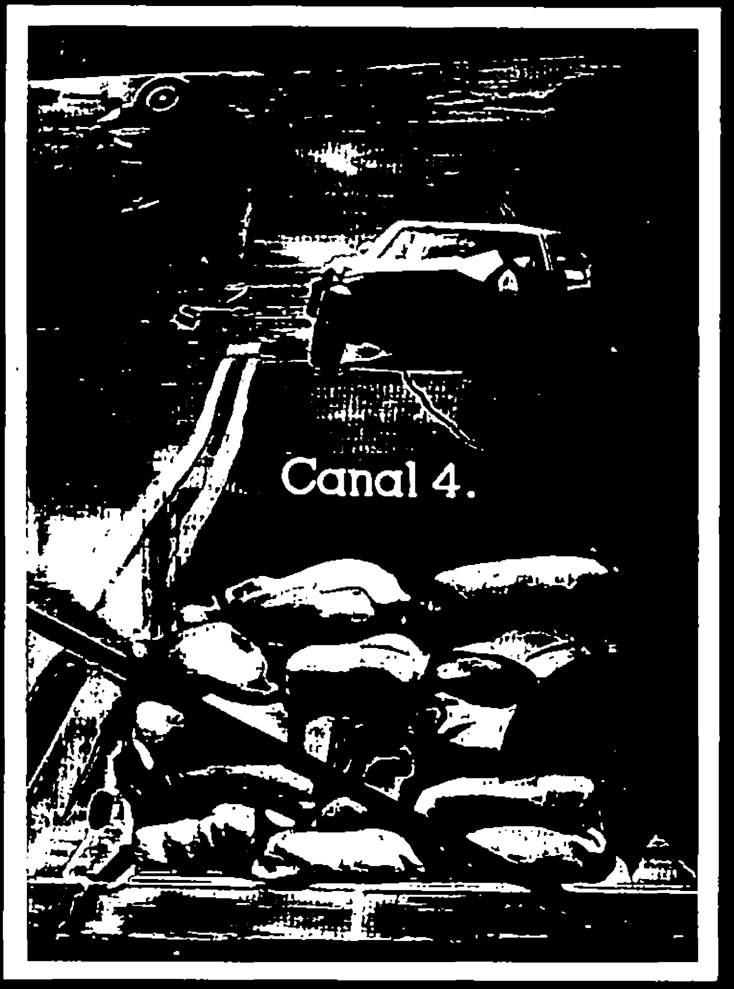
Je les ai associées et refroidies (passionnées) à ma convenance.

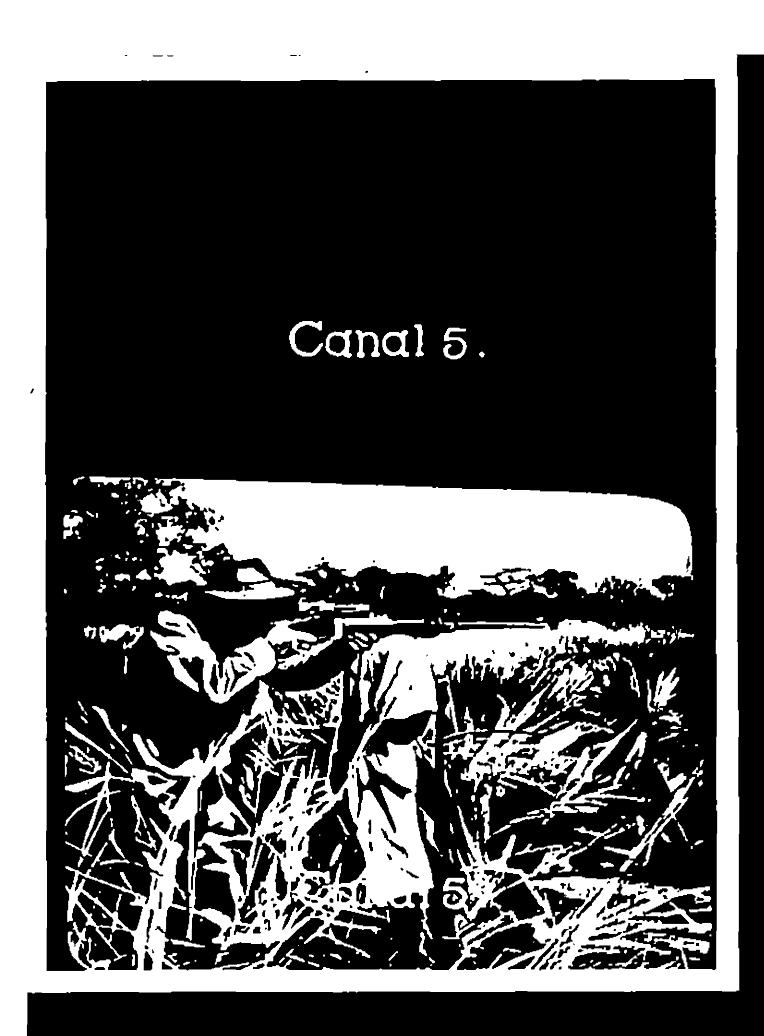
Je les ai peintes pour me les approprier encore davantage.






Canal 8


Canal 4.


Canal 5.

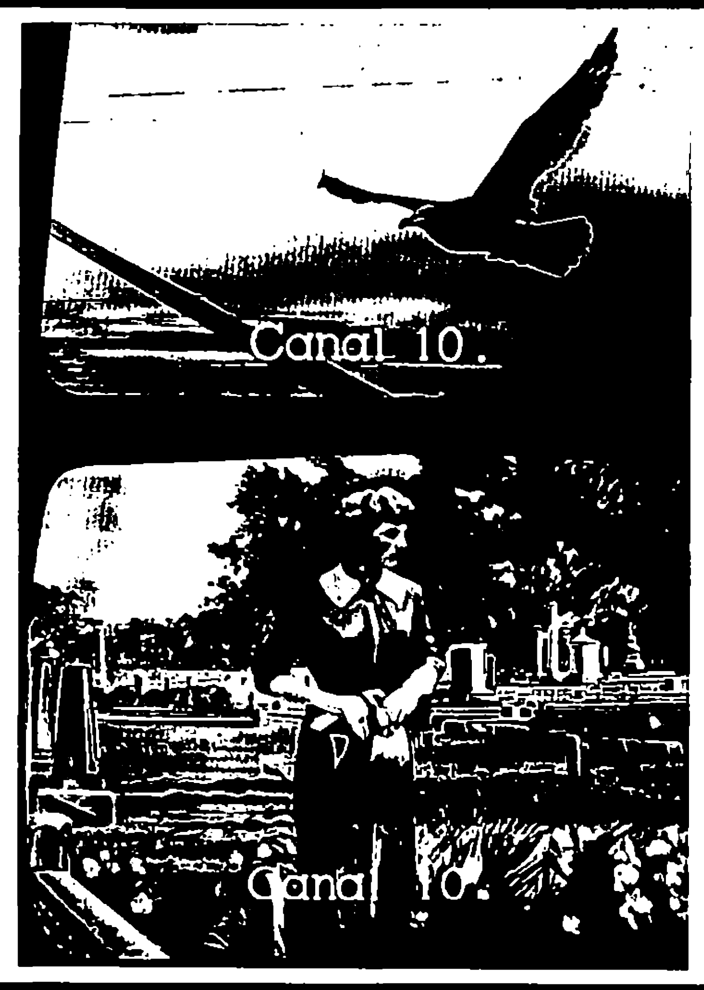

Canal 7.


Canal 6.
Canal 6.


et pour l'impressionner
Canal 8.


Canal 9




Canal 10.
Canal 10.


Canal 12 .


Canal 13 .
Canal 13 .


Canal 0 .
T-V

TV
La première fois (Albert Kahn)

« La classe ouvrière ! Les masses ouvrières On en parlait depuis longtemps ; cette fois on les voit ! ». Ce bout de commentaire (d'Henri de Turenne) extrait de l'émission sur Albert Kahn (1) (portier devenu l'un des plus grands banquiers du début du siècle), dit assez bien le sens de l'entreprise lancée entre 1910 et 1930 par cet homme qui possédait, au dire de ses contemporains, le génie du capital. Il s'agissait de rendre visible ce qui, jusque-là, n'avait pu l'être pour la majorité des hommes et en particulier les princes dont la tradition avait voulu jusque-là, qu'une cohorte d'intermédiaires nommée « entourage » vienne pour leur cacher la *réalité du monde.*

C'est à eux qu'Albert Kahn destinait ses prises de vue, aux anciens et aux modernes : rois, chefs d'Etats, capitaines d'industries, hautes personnalités, à qui il proposait ces séances de projections, dans son immense propriété de Saint-Cloud, *après* leur avoir imposé de se faire filmer ou photographier. *Regardez,* leur disait-il. Les Champs-Elysées, la Chine des mandarins, les usines Renault, l'Inde alors fabuleuse, le Congrès de Tours, le lac de Tibériade et Jérusalem, la Palestine... Le mot d'ordre donné à la dizaine d'opérateurs qu'il avait envoyés aux quatre coins du globe était simple : *filmez,* filmez tout. Dieu reconnaîtra sans doute les siens. Place curieuse que la sienne, dans l'intervalle de ces deux injonctions (regardez/filmez), dans l'ombre (il refusait obstinément qu'on le filme ou qu'on le photographie) se réjouissant du spectacle de ces rois (préalablement) couchés sur de la pellicule, comme ceux d'hier sur leurs sofas, contemplant les images du monde. Place divine, malgré le positivisme de mise dont il entourait ces séances.

Tout de même, ce qui se mettait réellement en place à travers une telle aventure, était cette idée que désormais tout allait être possiblement visualisable par les vertus du cinématographe, qu'une ère nouvelle s'ouvrait où la machine allait permettre de voir ce que les hommes n'avaient su appréhender jusque-là. Ere du désormais - visible - monde (enthousiasmant devenir-visible du monde alors qu'il s'agissait plutôt d'un pénible devenir-image).

Il y avait un fantasme semblable à la base du travail de Vertov, un même potentiel religieux aussi, l'idée que le monde allait enfin se livrer entièrement grâce au cinéma. Mais à l'inverse des conceptions spontanées d'Albert Kahn, sa théorie du ciné-œil impliquait un *déchiffrement* nécessaire (communiste) du monde (montage *plus* intervalles). Opération de déchiffrage, travail d'écriture marqué de l'effort et de la douleur. D'ailleurs leurs intentions pratiques et leurs partis pris étaient exactement opposés : Vertov filmait la vie et le peuple pour le peuple et pour la transformation radicale de la vie. Kahn filmait le monde pour les chefs, pour une meilleure compréhension (et une meilleure gestion).

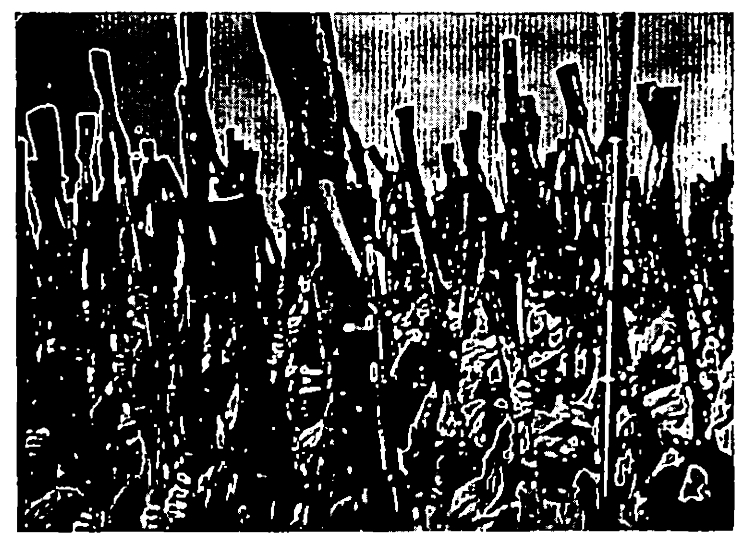
Si le « système Vertov » est l'ancêtre des média modernes (cf. Daney, n° 283), le « procédé Albert Kahn » est, plus encore que le précurseur de la télévision (images publiques du monde pour consommation privée), le grand-père du super huit et du film de vacances (images privées pour consommation privée) : le cercle s'est élargi hier (2) les deux cents familles, aujourd'hui des milliers et des milliers de foyers comme dirait Marchais. Idéologie du « mes images le diront beaucoup mieux que je ne saurais le faire moi-même », à la base du marché actuel des petits formats (et de son extension), où le film fonctionne comme preuve (du voyage, des vacances, etc.) et le cinéma comme énonciation objective de la vérité (de ce qu'on y a vu)

Partout, dans les foyers, c'est le « culte du visible » désormais disséminé qui est périodiquement révélé quand c'est le génie du cinéma qui devrait être relevé. A propos de cet *effet de première fois* par exemple, de ce choc (d'autant plus fort « qu'on en a entendu parler ») qu'on éprouve à la première vision de documents cinématographiques comme ceux cités de la cinémathèque d'Albert Kahn, le même effet qui devait réellement faire prononcer à ces bourgeois qu'il assemblait : *« Les masses ouvrières ! Depuis le temps qu'on en parle, depuis le temps qu'on écrit à leur propos, les voilà donc, cette fois on les voit ! ».* Exclamation semblable par nous reprise aujourd'hui au spectacle de ces défilés : *« A cette époque la classe ouvrière c'était donc ça ! voilà la classe ouvrière (de ces années-là) ; c'était quelque chose ! »*

Enonciation d'où, en un éclair, toute instance semble absente : qui semble surgir d'elle-même sur l'écran. Bien sûr ce n'est pas la vérité qui surgit : c'est tout simplement un effet de cinéma, un effet qui lui est dû, et même sans doute un effet de fiction (3). En quoi consiste-t-il ? Bazin (après la projection de *Paris 1900,* film de montage à partir de documents d'archives de Nicole Verdrès) parlait alors de tout un monde remontant vers nous, *« plus réel que nous-mêmes et pourtant fantastique ».*

Il y a bien plus qu'un simple *remarquage* dans le réel filmé (l'équivalent d'un nom dans le journal qui prend valeur de son inscription même effet bien connu, la presse de province en vit sachant très bien la jouissance que procure le fait de lire dans le journal quelque chose dont on a eu *par ailleurs* connaissance ; c'est aussi un des ressorts du cinéma militant) ; comme dans la presse écrite ou parlée, le fait revient souligné, mais doublement, car le cinéma ne se borne pas à présenter, il *représente.* Et dans le réalisme de sa représentation, gît son caractère fantastique. Pour peu que les plans soient bien choisis et ceux-ci bien filmés, par rapport à un événement connu ou « un thème » (voire un terme : la classe ouvrière dans cet exemple), décidément le cinéma vous en donne plus, il *condense* l'ensemble des significations qui s'y attachent sous leur forme la plus idéale ; il comble la demande au-delà de toute espérance, dans cet imbroglio du réalisme et du fantastique c'est le fantastique qui gagne. Aussi le cinéma est le plus grand reproducteur, le meilleur perdurateur des mythes qui ait jamais existé car c'est toujours dans sa *version mythologique* (« plus proche de l'idéal », c'est le cas de le dire) que le réel revient au cinéma.

Il y a quelque temps déjà, après la projection d'un film de Marc Ferro sur la Révolution de 17, un étudiant se plaignait du fait que le film reconduise le mythe de cette révolution quand la recherche historique (et l'auteur même du film) avait montré cent fois de quoi il s'était agi *en réalité,* de ce qu'il en avait été réellement du sort des paysans, des opposants, des anarchistes, etc. Ce n'est pas le commentaire qui était responsable d'une telle torsion, ni même le montage, c'était bien cette vertu qu'a, par excellence, le document cinématographique de réintroduire



Mutinerie de soldats sur le front russe en 1917 (photo G.L. George).

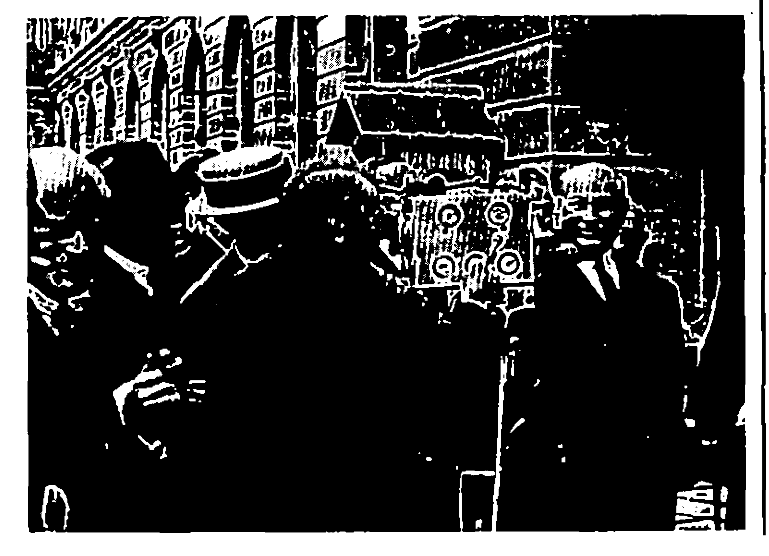
les mythes, *d'être le mythe lui-même*. Impossible que le plan d'un moujik venu du tréfonds de l'ancienne Russie, écrivant sur un tableau son nom pour la première fois (visiblement pour la caméra) dans la blancheur glacée de la pellicule orthochromatique, impossible qu'il soit seulement un « paysan russe apprenant à écrire » : quelles que soient les vaines mises en garde pour lui ôter son caractère légendaire. Révolution spartakiste, Berlin 1919 ; Congrès de Bakou, U.R.S.S. ; émeutes à Canton, Chine ; Congrès de Tours, France ; Front populaire ; guerre civile en Espagne 36 ; Prague 68... tous ces noms résonnent des images qui les ont fait connaître.

Et ces ouvriers de chez Renault, sortant en légère plongée de leur usine, cadrés suffisamment près pour qu'on puisse distinguer les visages, les habits, la démarche, flux prolongé sur l'écran, emplissant tranquillement le cadre : à quel moment et comment deviennent-ils ces « masses ouvrières », cette « classe ouvrière » qui soulèvent alors tant d'espoirs et de craintes ; comment provoquent-ils une si grande émotion que des gens ont pu mourir pour une image comme celle-là.

Pour les contemporains, pour ces maîtres en place, sans doute une telle image devait provoquer chez eux le même frisson que l'entrée du train en gare de La Ciotat pour le public populaire des cafés. C'est peut-être même *cela* qui faisait jubiler dans l'ombre Albert Kahn (on dit qu'il était plutôt progressiste). Chaque classe ses frayeurs. Ses croyances aussi : l'idée que le cinéma allait être la réalisation de ce vieux rêve d'omnivoyance et ainsi régler les problèmes entre les hommes tous un peu devenus des dieux est certainement (comme l'espéranto) plus qu'une invention une croyance de la bourgeoisie libérale d'alors ; une foi à laquelle des hommes comme Albert Kahn ont dû sincèrement adhérer.

Aujourd'hui il reste ces plans où se trouve intact, « embaumé », le temps qui les a produits. Et cette émotion qu'on éprouve à leur retour se mêle à cette reconnaissance diffuse de voir sauvé « l'être par l'apparence » : Bazin pensait encore que l'ontologie de l'image cinématographique procédait de la même genèse que le cérémonial antique de la momie. Pas étonnant alors que, revenant vers nous, ces hommes et ces femmes – anonymes ou non – ces événements, soient auréolés du prestige des morts ; voilà aussi pourquoi aujourd'hui ils fascinent, ces revenants, ces « fantômes apprivoisés » enclos à tout jamais dans le cadre étroit d'une image. Dans ces plans c'est tout autant le pouvoir magique du cinéma que le climat réel d'une époque qui se trouvent célébrés.

Avant l'élection de M. Doumergue à la présidence de la République, M Briand, en regardant M. Sarraut, tourne à son tour la manivelle (1926)



Il existe donc bien un passé filmé : un *temps autonome*, distinct du passé tout court ou de l'Histoire, comme l'est, si l'on veut, en grammaire le passé composé du passé simple, l'un et l'autre relevant du passé, mais se conjugant *différemment* ; entretenant un rapport différentiel avec le présent aussi : différence entre le « il fut » (situé dans le passé et terminé) et le « il *a* été » (où le passé se perdure et s'ancre d'une « présence »). Dans le système moderne des média (totalité et simultanéité grâce à la vidéo : direct) c'est d'un temps fréquentatif qu'il faudrait parler, comme le *« Present perfect »* anglais : l'événement (l'Histoire ?) en train de se faire ; événement qui se produit au moment même où je le vois et du fait même que je peux le voir.

A l'optimisme foncier des bourgeois d'alors (c'était aussi les débuts euphoriques du cinéma) la crise de 29 devait apporter de cruels démentis et de tragiques désillusions aux banquiers idéalistes comme Albert Kahn (lui-même allait être ruiné totalement et tous ses biens vendus, sa cinémathèque achetée par le département de la Seine) : l'ère nouvelle du capitalisme n'était pas encore celle de la pure transparence.

Significativement, ce « cinéma au long cours » (c'est le titre d'un livre que Jean Thévenot lui avait consacré), ce cinéma d'exploration du monde - documentaires et reportages – allait décliner comme genre entre 1930 et 1940. Dans les démocraties occidentales le crédit du cinéma se portait aussi mal que le crédit bancaire. Finies l'euphorie, la confiance infinie dans l'un et l'autre ; Kahn qui avait tiré sa puissance et sa gloire des deux n'était plus rien.

Il faut dire que toutes les stratégies économiques, politiques et cinématographiques se sont alors trouvées bouleversées (en U.R.S.S. ce cinéma a continué, cf. Vertov ; en Allemagne il allait connaître cette fois de singulières distorsions, cf. Leni Riefenstahl) ; elles ne reprendront leur cours normal qu'après la guerre et le souffle nouveau viendra d'Amérique (par exemple la série *Pourquoi nous combattons*), le premier pays à avoir triomphé de la crise : et c'est l'Amérique qui va se trouver être le réceptacle de cet optimisme (béat) pour l'audio-visuel qui va ensuite (maintenant), s'imposer comme l'enfant monstrueux et antipathique de cette période (l'idéologie de la communication).

En Europe c'est *massivement* après 68 que va reprendre cette injection de réel dans le cinéma (pour les transformer l'un et l'autre). Mais désormais le réel comme le bon vieux temps n'est plus ce qu'il était.

Et maintenant que les média ont fait de la « première » (l'inédit, le nouveau, le jamais vu, le scoop) *l'essentiel* de leur message narratif, les véritables premières fois se font rares.

S. LE PERON.

-----

(1) Emission programmée à la télévision un peu avant Noël.
(2) Celui du cinéma (consommation publique d'images publiques ou privées) lui, s'est rétréci.
(3) Cf. Comolli, n° 277 : *Le passé filmé.*

Errata

Un certain nombre de mots ou de lignes ont malencontreusement sauté dans l'entretien avec Jean Eustache paru dans le dernier numéro, le rendant par endroits complètement énigmatique. Nous demandons aux lecteurs de nous en excuser.

Il fallait lire (ou plutôt imprimer), page 20 : *« De toutes façons, si ça ne marche pas dans deux salles, ça n'aurait pas marché dans quatre ».*

Page 24 : *« Même* si ce qu'il faisait était discutable, sujet de et à discussions... »

Page 25 : *« Dans ma vie j'ai fait* des choses, mais je n'ai jamais traité directement *de politique dans mes films. »*

Oshima

Oshima est poursuivi pour la parution d'un livre contenant les scénarios de *L'Empire des Sens* et des photos des plans de ce film : il a, selon le Parquet, commis le délit d'obscénité
L'avocat d'Oshima et l'éditeur du livre déclarent : « Est-ce qu'il y a des victimes de ce délit. S'il y en a, qui ça ? »
Le Parquet déclare : « Les photos parues, le scénario, dépassent clairement le seuil de permissivité, si on se place du point de vue des mœurs actuelles et des opinions reçues de la société. »
Ceux qui sont chargés de l'examen de cette affaire sont, en partie, des policiers qui ont poursuivi l'ancien Premier ministre Tanaka Kakuei lors de l'affaire Lockheed.

Aux informations télévisées du 20 décembre, les Japonais ont pu voir Oshima arriver au Parquet. Obéissant à la demande des photographes, il prend une pose souriante face à leurs flashes.
Il déclare alors : « L'autorité appartient au peuple. Nous allons nous battre de toutes nos forces avec le Parquet, avec les magistrats qui tombent dans l'illusion de se croire au-dessus de l'autorité du peuple. Aujourd'hui, ce n'est pas mon tour de comparaître mais en réussissant à nous accuser, le Parquet a atteint son but. C'est crétin, cette histoire, mais j'y mettrai toutes mes forces. En ce moment, je tourne *Le Revenant de l'Amour*, j'ai la tête pleine mais dès l'année prochaine, au mois de février, après être rentré de France, je réfléchirai au contenu des dépositions. »

Oshima tourne *Le Revenant de l'Amour*. Résumé : c'est une histoire qui se passe pendant l'ère Meiji. Dans un village pauvre de Kitakanto (à 100 km au nord de Tokyo), un jeune homme revenant de la guerre russo-japonaise se lie intimement avec une femme mariée, Seki. Ils deviennent complices dans le meurtre du mari de Seki : ils le jettent dans un puits. Peu après, le fantôme du mari apparaît. Torturés par l'existence de ce fantôme, ils se détruisent progressivement.
A propos de ce revenant, Oshima a déclaré que ce ne serait pas le revenant des « contes fantastiques et des récits littéraires » mais le revenant des « grand-mères des campagnes ».

Oshima déclare à la journaliste venue l'interviewer : « Quand j'écris un scénario, je peins les femmes mais lorsque je passe à la mise en scène, je finis par peindre centralement les hommes. Je me suis rendu compte de cela lorsque j'ai tourné *Contes cruels de la jeunesse*. A cette époque, j'avais vingt-huit ans. Maintenant j'en ai quarante-deux. Je pense être arrivé à peindre, plus ou moins bien, les femmes, mais il se peut que mon attitude fondamentale n'ait pas changé. *De toutes façons, le cinéma, c'est « les femmes », c'est un poème d'amour que le groupe armé des hommes, de ces idiots d'hommes, dédie aux femmes.* »

Il ne reste plus qu'une scène à tourner, une scène de neige. Oshima attend que la neige tombe.

De notre correspondant au Japon,
Jean-Paul LEPAPE.

Paradjanov (suite)

Nous avons reçu cette lettre d'Yves Laplace et José-Michel Buhler :

Suite à son article Le temps contaminé *(Cahiers 283), nous devons une réponse à Jean-Paul Fargier. Ainsi disposera-t-il réellement des éléments d'une enquête hâtivement menée.*

Oui, nous avons publié dans La Voix Ouvrière, *organe du parti suisse du travail et unique quotidien de gauche romand, des fragments de notre article* Locarno 77 : L'espace du leurre *(Cahiers 281). Jean-Paul Fargier y voit la raison de notre prétendu silence sur* « l'attaque menée par Reusser et Belmont contre le ministre du Cinéma de Biélorussie à propos du sort de Paradjanov ».

En réalité, nous avons justement profité de la tribune qu'offrait la V.O. pour en parler : le 11 août, nous donnions l'information en première page : « Notons enfin qu'on a assisté dimanche soir au premier débat public un peu animé. Après la projection du film soviétique *La Couronne des sonnets*, de V. Roubintschick, une partie du public a entamé une virulente polémique avec le ministre de la cinématographie de Biélorussie – chargé de représenter le film à Locarno – le sommant de donner des éclaircissements sur l'emprisonnement du cinéaste Paradjanov, détenu en Ukraine depuis quatre ans pour homosexualité ». *A notre connaissance, aucun autre journal suisse-romand n'a évoqué l'affaire.*

Par ailleurs, François Albéra a fait paraître dans la Voix Ouvrière *du 16 septembre un article intitulé* Les Cahiers du Cinéma : libérons Paradjanian ! *On peut y lire que le cinéaste ukrainien* « est avant tout un non-conformiste... sa condamnation en 1973 à partir d'accusations fantaisistes et diverses (vol d'icônes, viol et finalement homosexualité) – entachée d'irrégularités flagrantes (en 1975 au Festival de Moscou les cinéastes s'accordaient à le dire et croyaient à une révision rapide de ce procès) – devient tragique puisque contraint de coudre des sacs, Paradjanian, malade des yeux, perd progressivement la vue ! On ne peut que s'indigner de la situation faite à cet homme (qu'aucune des condamnations – même si elles étaient fondées ! ne justifie) ». *Toujours à notre connaissance, aucun autre journal suisse n'a fait écho à l'appel des* Cahiers.

Pour le reste : Pour Clémence, etc., *nous sommes d'accord avec Serge Toubiana.*

Yves LAPLACE.
José-Michel BUHLER.

Les Chevaux de feu.

Une lettre

Nous avons reçu du journaliste André Halimi une lettre :

En tant que co-délégué du festival de Deauville mais surtout en tant que journaliste, je ne peux m'empêcher de répondre à l'entrefilet paru dans le dernier numéro des « Cahiers » signé P.K. (Pascal Kané j'imagine). Ce dernier écrivait : *« Aux antipodes de la Quinzaine des réalisateurs, on imagine que certains, déjà, rêvent de faire du festival de Paris un nouveau Deauville : vedettes, visons, chapeautage politique et films « aimables » : tout cela, bien sûr, au nom du sacro-saint « public ».*

Cher Pascal Kané, pour monter en épingle le festival de Paris, vous éprouvez le besoin de « descendre » le festival de Deauville en utilisant les clichés, la malveillance et, ce qui est pire, de fausses informations. Apprenez donc que :

1° Pierre-Henri Deleau est un ami du festival de Deauville. Son nom figure parmi les collaborateurs du festival 1975. De nombreuses activités l'ont empêché de poursuivre cette collaboration mais il est toujours près de nous et je ne crains pas de m'informer ou d'accepter ses recommandations pour certains films.

2° Nous ne sommes pour rien s'il y a des « visons » à Deauville. Quand Chaplin était au festival de Cannes, il y avait de nombreux « visons » dans la salle. Faut-il pour autant condamner Chaplin ? Pratiquez-vous une sorte de racisme qui vous fait condamner ceux s'habillant d'un vison ou d'un smoking ?

3° Il n'y a pas plus de « chapeautage politique » à Deauville qu'ailleurs. Michel d'Ornano, ministre de la Culture, a pris la parole pour ouvrir le festival de Deauville mais il l'a fait à Cannes, Cabourg, Trouville... Est-ce cela que vous appelez « chapeautage » ?

4° Nous ne détestons pas les films « aimables » certes. Tous les festivals les désirent, même notre ami Deleau Mais vous omettez soigneusement de dire que nous avons également choisi *Harlan County* qui a fait l'objet d'un débat animé par Télérama, *Annie Hall*, *Eraserhead* de David Linch, *Passing through* de Larry Clark, *Bad* d'Andy Warhol (quel film aimable)... Vous n'êtes pas obligé d'aller au cinéma mais lisez au moins le programme ! Je ne prétends pas que cette sélection soit la meilleure mais je peux vous affirmer qu'elle n'est liée à aucun des soucis que vous nous prêtez. Cessez donc de répandre des lieux communs et de faire des procès d'intention dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils manquent de rigueur

André HALIMI.

Répondons donc à vos quatre arguments :

1° Désolé, celui-ci est tout à fait hors-sujet.
2° « Visons » était en l'occurrence une figure de rhétorique. (J'avoue néanmoins une nette préférence pour le chinchilla).
3° Oui.
4° Bravo pour ce paragraphe, incisif et spirituel, qui me laisse désarmé. Il faut persévérer.

P.S. « Aimable », comme « public » avaient tout de même été mis – par mesure de précaution – entre guillemets.

P.K.

ANCIENS NUMEROS DES CAHIERS DU CINEMA

10 F	187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265.
12 F	270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 - 276 - 277 - 278 - 281 - 282 - 283.
15 F	207 (spécial Dreyer). 220-221 (spécial Russie années 20). 226-227 (spécial Eisenstein). 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252 (spécial Rétro). 254-255. 258-259. 260-261. 284.
20 F	262-263 (spécial Censure).
18 F	266-267. 268-269 (spécial Images de marque). 279-280.

CES NUMEROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France : 0,50 F par numéro ;
pour l'Etranger : 1,20 F par numéro.

Les commandes sont servies dès réception des chèques bancaires, postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. : 7890-76 Paris.

Commandes groupées : la remise suivante est accordée aux commandes groupées :
— 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
(Cette remise ne s'applique pas aux frais de port.)

Vente en dépôt : pour les libraires, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINEMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMEROS : OFFRE SPECIALE

60 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233. 234-235.
85 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : n° 234-235. 236-237. 238-239. 240. 241. 242-243. 244. 245-246. 247. 248.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : n° 249. 250. 251-252. 253. 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 : n° 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial Images de marque). 270 - 271 - 272.
130 F (+ 12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
40 F (+ 5 F pour frais de port)	Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230. 231. 233. 234-235. 241 des Cahiers.

BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....

Adresse : ....

souhaite recevoir les numéros suivants : ....

la collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
la collection EISENSTEIN ☐

La série « TECHNIQUE ET IDEOLOGIE » ☐

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
C.C.P. : 7890-76 Paris

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS.



BULLETIN D'ABONNEMENT

ABONNEZ-VOUS AUX CONDITIONS SPECIALES !

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS (au lieu de 10) :

FRANCE : 150 F - ETRANGER : 185 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 130 F, ETRANGER : 165 F

Cet abonnement débutera avec le N° .... du mois de ....

Je désire recevoir gratuitement un des trois livres suivants :
— « Le Regard et la Voix », de Pascal BONITZER (10/18) ☐
— « Mettre en scène » de EISENSTEIN-NIJNY (10/18) ☐
— « Une critique dispersée », de Louis SEGUIN (10/18) ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

cahiers du
CINEMA

BULLETIN D'ABONNEMENT

Faites participer quelqu'un à notre campagne d'abonnement !

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ....

POUR 12 NUMEROS (au lieu de 10) :

FRANCE : 150 F - ETRANGER : 185 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 130 F, ETRANGER : 165 F

Cet abonnement débutera avec le N° .... du mois de ....

Je désire recevoir gratuitement un des trois livres suivants :
— « Le Regard et la Voix », de Pascal BONITZER (10/18) ☐
— « Mettre en scène » de EISENSTEIN-NIJNY (10/18) ☐
— « Une critique dispersée », de Louis SEGUIN (10/18) ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650 - Imprimé par Abexpress, Bondy - 847-71-21.
Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze - PRINTED IN FRANCE.

15 F.